الشارقة الثقافية

نافذة الثقافة العربية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة الرابعة-العدد الرابع والأربعون - يونيو ٢٠٢٠م

العلم العربي.. الهندسة والبصريات

إسماعيل زويريق: الشعر فن العرب الأول ولايزال

المسرح.. والتباعد الاجتماعي

إيليا سليمان.. اجترح بصمته في السينما الفلسطينية

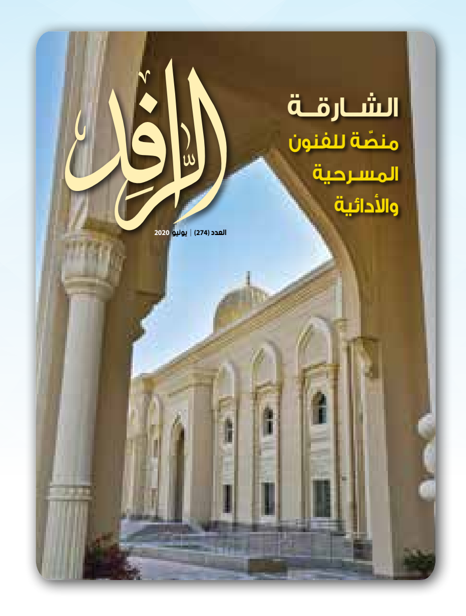


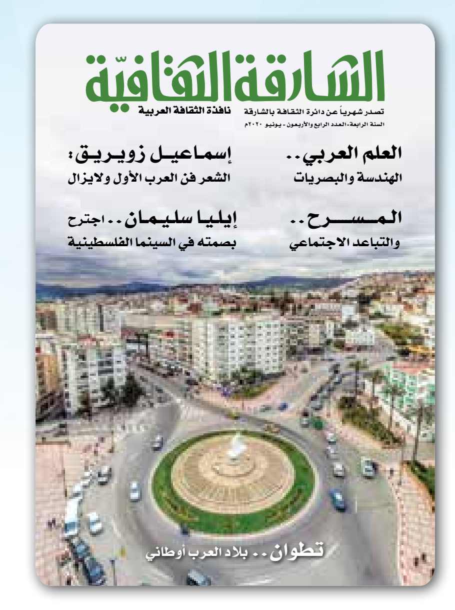
تطوان.. بلاد العرب أوطاني



مجلات دائرة الثقافة
عدد يونيو 2020

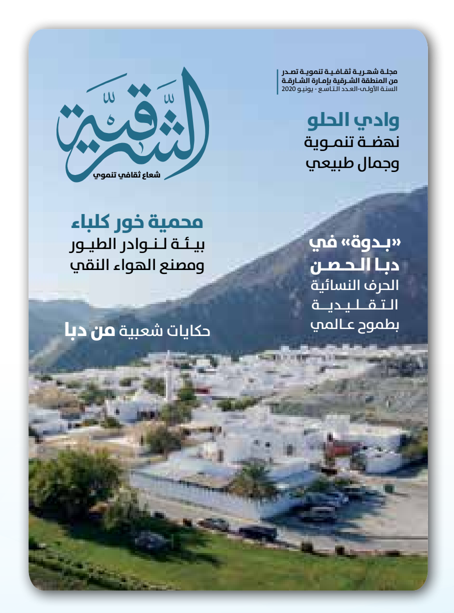












ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 512333 6 971+ برّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae - الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

الفن الحقيقي والإبداع

تسعى السينما بكلّ إمكانياتها وطاقاتها وخيالاتها إلى أن تحدث تغييراً مهماً في المجتمعات، وأن تحفر عميقاً في جذع الحياة، ثقافياً واجتماعياً وإنسانياً، إذ توقد الأحلام بالنور والجمال، كي تنهض من تحت الركام المثقل بالصبر والأسى، وتدفع بالأمم والشعوب نحو التجديد والنهوض، وإصلاح ما أفسده الجهل، بغية صياغة مستقبل أفضل للبشرية، يقوم على الأمل والتعاون والعطاء. هذا هو الفن الحقيقي والبديع الذي لا يثمّن أو يفنى، وهذه هي السينما الجادة، التي تثير المشاعر الصادقة، وتحرك الحواس والخيال، وترسم بقعة ضوء في النفق المظلم.

عندما ترصد السينما أحوال العالم وتفكّك المشكلات التي تطبع أيامنا بالغموض، فإنّها ترمّم جدار الحلم، وتحطم هياكل الخوف والصمت، سواء في الماضي أو المستقبل، كما أنّها تنفض الغبار عن مرايا التاريخ، لنرى أنفسنا وامتدادنا وأعماقنا بشكل أوضح ومختلف، حيث تجعلنا في تصالح مع ما مضى، وأكثر صلابة في مواجهة التحدّيات والتحوّلات.

الرهان على الفن الذي ينتصر للحقوق والقيم ويدافع عنها بالحبّ والجمال

نحن نراهن على الفنّ الذي ينتصر للحقوق والقيم والمبادئ ويدافع عنها بالحبّ والجمال، بعيداً عن الهيمنة والخيال الفضفاض والأوهام الزائلة، بل انتصاراً للإنسان والإنسانية، واحتفاء بالعلم والعقل والحكمة، وكلما تعزّز دور السينما الحضاري وتأصّلت مكانتها الثقافية، تعزّزت معها سائر الفنون وتجلّت ألوان الجمال والإبداع، ففي السينما طاقة لا حدود لها، ومساحة للتأمّل والتفكّر والإنصات، فيها من الشعر ما يكفي، ومن الموسيقا ما يبهج، وفيها من الرسم والألوان ما يدهش، وفيها أيضاً من الكلمة والحركة والصوت، ما يعطي معنىً حقيقياً للحرية والإبداع.

تسهم السينما في تشكيل الوعي العام وإعادة النظر في القضايا الراهنة، فضلاً عن تحريك الأفكار المكنونة في اتجاه التقدم والتحرر من اليأس، وهي تبحث في باطن المجهول عن أجوبة تصنع السعادة والسكينة، بتصوير الواقع من منظور إنساني، وتحويل الخيال إلى حقيقة، نركن إليها هرباً من الواقع وتقرّباً من الأمل. إذ إنّ أجمل السينما تلك التي يجد فيها المشاهد نفسه وضالته، ويرى في حكاياتها قصصه وسلوكه، وتلك التي تجسد أفلامها ذاكرة معبأة بالحنين والصور والحقائق، تتخطى اللغة والحدود، وتلامس القلوب والوجدان، وتعانق فضاء الحلم.

ننتظر من السينما إعادة اكتشاف العالم برؤى إنسانية في ظلّ الرياح العاتية، التي تعصف بالأرض، وأن تتخلى عن التوجه الأحادي، بتبني القضايا المشتركة والاحتفاء بالتعدّد الثقافي والحضاري، كونها وسيلة للتواصل والتفاعل والتأثير، وبات من الضروري تجنب مشاهد العنف والقتل والانتقام والدم، وإعطاء الأهمية للإنسان في كلّ مكان والارتقاء بوجوده وثقافته وهويته.

لقد كان لها الكثير من الفضل في التعريف والإضاءة على أعمال أدبية وروائية مهمة، لم تحظ بالشهرة والانتشار والمقروئية، من خلال تحويلها إلى أفلام ذات مستوى راق ومميز، استطاعت أن تترك بصمة في تاريخ السينما لما تركته من أثر بالغ في التنمية والتغيير، فضلاً عن دورها في حفظ التراث والتاريخ وتوثيق الإسهامات الحضارية والعلمية.

تحتاج الفنون اليوم، ومن بينها السينما، أكثر من أي وقت مضى، خصوصاً في ظل الظروف الحالية من حروب وانهيارات وأوبئة، إلى التعبير الأكثر صدقاً ووضوحاً عن الحياة، والأكثر تنويراً وقدرة على الحكمة والرؤية، والاهتمام بالتعايش السلمي والسلام العالمي.



من معالم مدينة
تطوان

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
السنة الرابعة-العدد الرابع والأربعون - يونيو ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافية
نافذة الثقافة العربية

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة		
	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يـورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم
السعودية	١٠ ريالات
عمان	ريال
البحرين	دينار
العراق	٢٥٠٠ دينار
الكويت	دينار
اليمن	٤٠٠ ريال
مصر	١٠ جنيهات
السودان	٢٠ جنيهاً
سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
لبنان	دولاران
الأردن	ديناران
الجزائر	دولاران
المغرب	١٥ درهماً
تونس	٤ دنانير
المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
الولايات المتحدة	٤ دولارات
كندا وأستراليا	٥ دولارات

أمكنة وشواهد

إبداعات

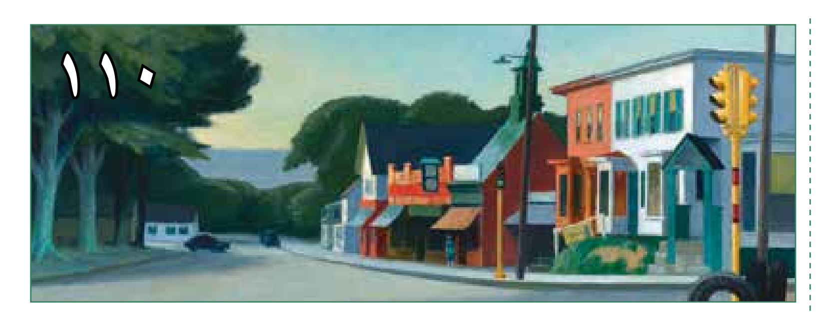
أدب وأدباء

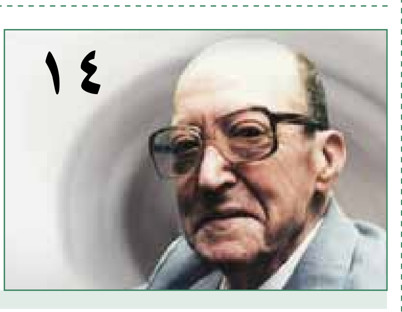


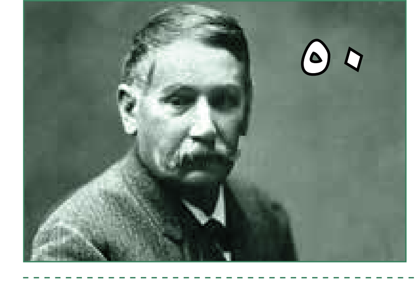
تحت دائرة الضوء

رسوم العدد للفنانين:
نبيل السنباطي — د. جهاد العامري
جمال عقل — مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة
للاستفسار الرقم المجاني: 8002220







وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٢+
shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdc.gov.ae



العلم العربي.. الهندسة والبصريات

ابن سهل أسس لعلم الانكسار والعدسات قبل سنيللوس بـ(٦) قرون

من أروع ما في مرحلة تسنّم بغداد المركز العلمي والفكري للعالَم، كان تعدد مصادر هذا المنتج وتنوّع منابعه؛ هو عربي الصفة واللغة بمرتكز أساسه التعددية.. وأيامها شارك الأمراء والوزراء والأعيان في تقديم الدعم للنشاط الفكري والعلمي، لتأسيس المكتبات والمشافي والمراصد، والمرافق العلمية عموماً.



يقظان مصطفى

هذه المقالة ليست عرضاً لكتاب الدكتور رشدي حنفي راشد المؤلَّف بالفرنسية؛ منافحاً فيه عن الدور المؤسس للثقافة العلمية العربية في علوم عصرنا الحالي، ثم جاءت ترجمته العربية (علم الهندسة والمناظر في القرن الرابع الهجري) في العام (١٩٩٦).. بل هي عرض لكشف فاصل حققه العلاّمة رشدي من بين كمّ عظيم من الكشوفات، التي أزال بها التراب عن تبر تاريخ العلوم عند العرب. وحريٌّ بكل متابع ومهتم أن يقرأه ليُفاجأ فعلاً بما قدمه العرب للعالم.

حقّق رشدي رسالتين مكتشفتين (حديثاً) لأبي سعد/ العلاء بن سهل، من القرن العاشر الميلادي: (الآلات المحرقة) و(البرهان على أن الفلك ليس في غاية الصفاء)، وكتيبه (في خواص القطوع المخروطية الثلاثة)، ليجد أن ابن سهل قد طرح سؤالاً لم يسبقه إليه أحد: (الإشعال لا بالانعكاس «المرايا» بل بالانكسار «العدسات»)، وبه لم يعد الانعكاس موضوع الدراسة الوحيد في البصريات، بل انضم إليه الانكسار، وجهازان: العدسة المستوية المحدبة والعدسة محدبة الوجهين).

لقد أثبت العالِم رشدي عبر دراسة رياضية ممتعة ودقيقة، أن قانون (سنيللوس) قد وضعه العلاء بن سهل، وليس

من نتاج علماء نهاية القرن السادس عشر الأوروبيين، وأنه ميّز الأوساط بكميتها، ثم بـ(نسبة ثابتة) لم تكن في الواقع سوى عكس قرينة الانكسار للوسط بالنسبة إلى الهواء!

إذاً؛ لقد استحدث ابن سهل؛ المهندس المزوّد بقوانين البصريات الهندسية، والمتكئ على الخصائص البصرية للمخروطات، (علم الانكسار) العربي ووضع أجهزته (العدسات البلّورية)، وعرض لطرق تصنيع هذه الآلات المحرقة، عبر دراسة مذهلة لهندسة القطوع المخروطية الثلاثة: المكافئ والناقص (الإهليلج) والزائد، مدعمة برسوم توضيحية معقدة ومتقنة.. فكان السلف لابن الهيثم قبل نصف قرن منه؛ والذي تعد أعماله أساسية عند الأوروبيين، بكونه من قام بأول إصلاح لعلم المناظر منذ الهيلينستيين: المرايا المُحرقة، فالنظرية الهندسية للعدسات، فـ(علم انكسار الضوء/ المرايا والكرات والكواسر.

ويأتي المؤلف على دورٍ لهندسيين نوابغ معاصرين لابن سهل (القوهي والصاغاني والسجزي...) عززوا أعماله بحساب مساحات السطوح المنحنية، وأحجام المجسمات الناجمة عنها كيما يتم تحديد مراكز الثقل فيها؛ مولين اهتمامهم للخصائص البصرية للمخروطات.

ويوضح اكتشافه قانون الانكسار، وأيضاً تطبيقه مبدأ العودة المتطابقة للضوء، مقدار المسافة التي قطعها ابن سهل بعد (المناظر)



غلاف «علم الهندسة والمناظر في القرن الرابع الهجري»



رسم افتراضي لـ «ابن سهل»

لبطليموس؛ فهو صاغ بهذين القانونين نظرية هندسية للعدسات تعدُّ أولى النظريات في هذا المجال، ومن المستهجن أن بقي إسهامه العظيم هذا طيّ التجاهل من قبل المؤرخين الغربيين؛ إيماناً منهم بانتماء دراسات كهذه إلى (عصر لاحق بعيد).. ثم هم لم يلقوا أنظارهم لموضوعاتٍ أكثر تقدماً، درسها بعده ابن الهيثم في الكواسر والعدسات في إطار (٦) قواعد مدرجة في الكتاب تدهشنا دقتها ووضوحها العلميان.

وبمضي نصف قرن يوسع علم الانكساريات مجاله، ليصبح مع ابن الهيثم ذا مكانة مختلفة تماماً؛ وبتعبيره هو: (بضرورة تفاعل الرياضيات والفيزياء) لدراسة الكواسر والعدسات. وتعدّ دراسته المرآة الكروية المحرقة، قد تجاوزت بعيداً كل ما سبقها من أبحاث؛ من ديوقليس إلى الكندي.. أما معالجته الكرة المحرقة، فإنها تشبه ما درسه سلفه ابن سهل من عدسة محدبة الوجهين، وزائدية، لكنها أكثر صعوبة بحيث يثير فيها ظاهرة الزيغ الكروي، علاوةً على إصلاحه هذا العلم؛ فاصلاً بوضوح، وللمرة الأولى في تاريخ البصريات، بين شروط انتشار الضوء وشروط رؤية الأشياء.

يعالج ابن الهيثم، بوصفه فيزيائياً باختلاف عن ابن سهل الهندسي، الكاسر الكروي بصلةٍ مع الرؤية، متناولاً انتشار الضوء داخله والصورة وموضعها؛ ما يقوده إلى تحديد جديد للعلاقات بين شروط الإبصار وشروط انتشار الضوء.. وهنا يتفق جميع

> **كشف فاصل حققه رشدي حنفي راشد أزال به التراب عن تبر تاريخ العلوم عند العرب**

> **أثبت رشدي أن ابن سهل كان السلف لابن الهيثم قبل نصف قرن منه**

الباحثين على اعتبار رسالة ابن الهيثم، في الكرة المحرقة إحدى قمم البحث البصري الكلاسيكي؛ بمقدماتها العلمية عالية الأهمية، إحداها: زاوية الانحراف في الزجاج أصغر من نصف زاوية السقوط وأكبر من ربعها!

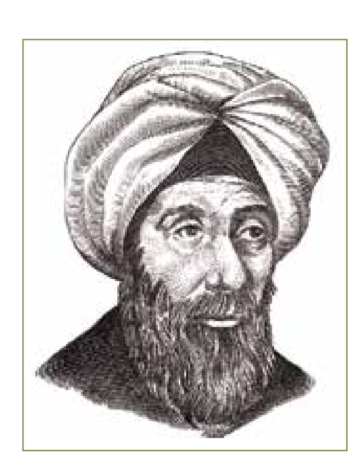
وسيدفع كمال الدين الفارسي لاحقاً، البحث الانكساري لسلفه ابن الهيثم نحو مزيد من الدقة، ويفيه حقّه وامتداده نحو الاكتمال. ففي تعليقه على الكرة المُحرقة لابن الهيثم، يقدم الفارسي نصّاً يعتبره المؤرخون أحد أكثر النصوص تأثيراً في تاريخ البصريات؛ إذ نجد فيه بعض التمثيلات الدالية، وقبل تطور نظرية الدوال، عرّفها بمقولات حول العلاقات بين زوايا السقوط والانحراف والانكسار!! فهذا الفيزيائي، والرياضي، كان يبحث عن (خوارزمية) تترجم الارتباط الدالي بين زوايا السقوط وزوايا الانحراف؛ كي يستنتج بالتالي قيم الانحراف لأي سقوط كان بين وسطين محددين.. علاوة على أبحاثه الرئيسة حول قوس قزح والهالة، وإبداعه في نظرية الألوان.

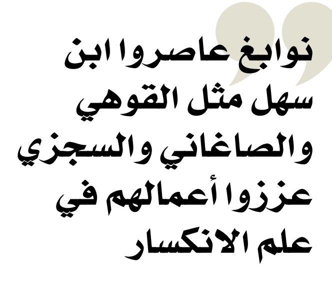
ويلقي الكتاب الضوء على شأن في الهندسة نعلم أنه لم يتطرق إليه أحد سابقاً، يتعلق بنظرية الإسقاطات؛ فنتيجة لازدياد الطلب الاجتماعي من قبل الفلكيين والمنجمين والأطباء، نشأت مهنة جديدة هي (الإسطرلابيون) بغية إنشاء إسطرلاباتهم، وبالتالي تضاعفت الأبحاث حول الإسقاطات؛ وانكبّ الرياضيون أمثال الكندي وبني موسى والخازن وإبراهيم بن سنان والسجزي، على دراسة الرسم الهندسي للأشكال على الإسطرلاب، فعرض الفرغاني أول نظرية في التاريخ عن الإسقاط التسطيحي، وألف القوهي، وهو معاصر لابن سهل، رسالة حول صنعة الإسطرلاب، تبدأ بفصل عن نظرية الإسقاطات بهدف حل المسائل الهندسية، التي يمكن أن تبرز في أثناء صنعه.. ويأتي سبب ليجعل ابن سهل مرشحاً لسد ثغراتها، وليصمما معاً فصلاً من الهندسة جديداً يدرس الإسقاطات، وإسقاطات الكرة خصوصاً، منساقين إلى تعريف مفاهيم جديدة هي الإسقاطات الأسطوانية والإسقاطات المخروطية في أول ظهور لها.

هكذا نكون قد شهدنا بروز شخصية كانت مجهولة حتى الأمس القريب: ابن سهل المهندس والعالم؛ موطّئاً لظهور سلفه ابن الهيثم. إن أهمية إسهام هذه الشخصية في علم الانكساريات، لشاهدة على عدم علمنا بتاريخ البصريات، فعلاوة على ألق إنجازه الرياضي الهندسي، واشتغاله في نظرية المخروطات، وبمشاركته المؤثرة في الهندسة الإسقاطية للكرة، أنشأ روابط قوية ما بين البحث الهندسي، والبحث في البصريات وعلم الفلك، والخصائص البصرية للمخروطات.. ولم ينحصر هذا المظهر التطبيقي للهندسة بابن سهل، بل شمل أعمال هندسيين معاصرين له، كالبوزجاني والقوهي والصاغاني.. ويزداد هذا المنحى لاحقاً ليتجسد بصورة أساسية ورئيسة عند ابن الهيثم.

وهذه الدلائل تشير كلها إلى أن البحث الهندسي لابن سهل، انتشر في قلب حاضرة علمية ناشطة وحاشدة في القرن الرابع الهجري؛ وهي سماتٌ توحي خصوصاً بالوسط الأوروبي، ولكن بعد (٧) قرون من بغداد.


من أدوات علوم العدسات


رسم افتراضي لـ «ابن الهيثم»



نوابغ عاصروا ابن سهل مثل القوهي والصاغاني والسجزي عززوا أعمالهم في علم الانكسار


د. رشدي حنفي راشد

مداد

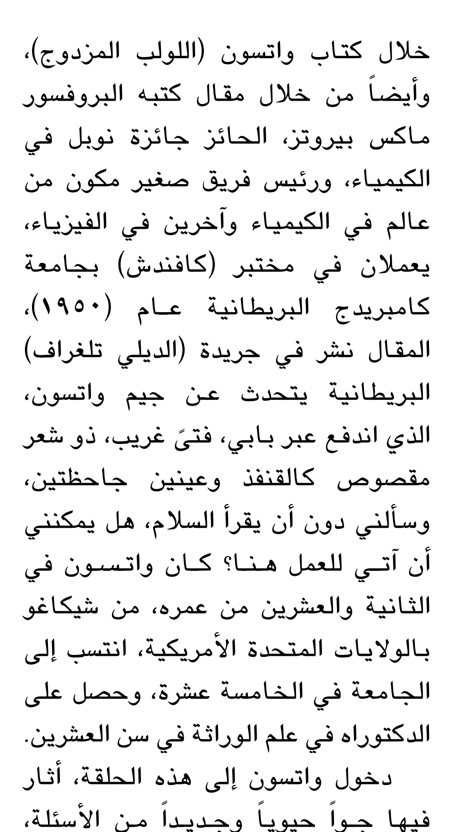


شعيب ملحم

في العلم والعلماء

من يقرأ أو يتابع سيرة العلماء، وكيفية عملهم ووصولهم إلى اكتشافاتهم أو اختراعاتهم، سيجد لدى بعضهم، أو الكثير منهم، بعض الغرائب أو الأساليب والطرق غير المألوفة، سواء في حياتهم الشخصية أو وصولهم إلى هدفهم، والسبب الرئيس في ذلك غالباً ما يكون انغماسهم الشديد في موضوعهم، حتى وهم في حالة بعيدة عن تجاربهم، فهم غالباً مشغولون في دواخلهم بهاجسهم الحقيقي، وربما خير مثال على ذلك هو العالم (أرخميدس) الذي قفز من حوض الحمام وخرج عارياً وهو يصيح: (وجدتها، وجدتها)، والتي أصبحت مثلاً، فحتماً وهو يستحم كان مشغولاً، بمعرفة ما طلبه منه الإمبراطور، كيفية معرفة ذهب التاج، إن كان نقياً أو كثير الشوائب، وهكذا في لحظة تبدو مفاجئة اكتشف قانونه الشهير (حجم الماء المزاح يساوي حجم الجسم المغمور). وهناك أمثلة عديدة يمكن إيرادها على حالات مماثلة لاكتشافات العلماء، لكن ذلك لا يمكن فعله، وحل أية مسألة إلا بقفزة خيال هائلة مدعومة بمعرفة عميقة، فالخيال له دور أساسي في الإبداع العلمي كما في الإبداع الفني، والفارق بينهما أن للعلم جواباً واحداً صحيحاً.

ربما، أو بالتأكيد، ينطبق ذلك على مكتشفي (اللولب المزدوج) أي المورثات أو الجينات الوراثية (D N A) وهما العالمان جيم واتسون، وفرانسيس كريك، ويمكن فهم الأسلوب والطريقة التي اتبعاها من خلال كتاب واتسون (اللولب المزدوج)، وأيضاً من خلال مقال كتبه البروفسور ماكس بيروتز، الحائز جائزة نوبل في الكيمياء، ورئيس فريق صغير مكون من عالم في الكيمياء وآخرين في الفيزياء، يعملان في مختبر (كافندش) بجامعة كامبريدج البريطانية عام (١٩٥٠)، المقال نشر في جريدة (الديلي تلغراف) البريطانية يتحدث عن جيم واتسون، الذي اندفع عبر بابي، فتىً غريب، ذو شعر مقصوص كالقنفذ وعينين جاحظتين، وسألني دون أن يقرأ السلام، هل يمكنني أن آتي للعمل هنا؟ كان واتسون في الثانية والعشرين من عمره، من شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية، انتسب إلى الجامعة في الخامسة عشرة، وحصل على الدكتوراه في علم الوراثة في سن العشرين.



دخول واتسون إلى هذه الحلقة، أثار فيها جواً حيوياً وجديداً من الأسئلة، والمسائل التي لم تكن مطروحة، ومنها الاعتقاد بأنه من غير الممكن فهم طبيعة الحياة إلا بالوصول إلى معرفة البنية الذرية للمادة الحية، ولا سبيل للوصول إليها إلا عن طريق علمي الفيزياء والكيمياء، وفي هذا الفريق الصغير تعرف واتسون إلى الفيزيائي فرانسيس كريك وعملا معاً.

يقال علمياً، إن على الإنسان بشكل عام والعلماء بشكل خاص، أن يطرحوا الأسئلة الصحيحة للوصول إلى الإجابات الصحيحة، لأن الأسئلة الخطأ لن توصل إلا إلى مكان خطأ.. وهكذا فإن واتسون حسب ما يورد العالم بيروتز: (لم يكن يتساءل فحسب ما البنية الذرية للمادة الحية؟ بل ما بنية الجينة المورثة التي تحدد هذه البنية). وهذا التساؤل ومحاولة الإجابة عنه هو ما جمعه إلى العالم كريك وتوصلا أخيراً إلى الإجابة الصحيحة، واكتشاف بنية الجينات المورثة، برغم التناقض الصارخ بين شخصيتيهما، ففي حين كان كريك في الثلاثينيات من عمره، طويلاً وجميلاً ويتحدث بلغة إنجليزية ملكية، تنتهي بفورات ضحك مجلجل، يتردد صداه عبر المختبر، كان واتسون يتجول في المختبر كمتسول ويتباهى بأنه لم ينظف حذاءه الوحيد طوال العام، وكانت كلماته المتناثرة تتقاطر خارج أنفه ويُتبعها بشخرة، لكنهما لم يكونا يتحملان الحمقى، حتى إن واتسون كان يبسط جريدته بشكل استعراضي في الندوات التي كانت تسبب له الملل، وكانت علاقتهما كعلاقة التلميذ بأستاذه، فقد كان لدى كريك فهم عميق لأصعب العلوم وهو الفيزياء.

وإذا كنا قد استعرضنا أسلوب وطريقة عمل واتسون وكريك، التي تبدو في بعض جوانبها غريبة، لكنها ممتعة ومشوقة، فإن كتاب (دراسات في العلم والعلماء) للبروفسور (ماكس بيروتز) مليء بالمعلومات المفيدة والمثيرة حول حياة العلماء وأساليب عملهم واكتشافاتهم، فهو في كتابه لا يبالغ في التبسيط إلى حد تدليل القارئ، ولا في التعقيد إلى حد تضليله، ويستطيع أي إنسان عادي أو عالم قراءته والتزود بما فيه من معارف بيولوجية وفيزيائية وكيميائية، بأسلوب ممتع ومشوق.

لديهم الكثير من الغرائب والأساليب غير المألوفة في حياتهم وعملهم



بعد تعاظم دور الصورة ثقافياً

الترجمة السمعية والبصرية

أصبحت ضرورة معاصرة


د. أميمة أحمد

تحتل الترجمة السمعية البصرية مكانة مهمة في العصر الحديث، بعدما تعاظم دور الصورة في المشهد الثقافي، فقد حلت الشاشة في وقتنا الراهن (العصر الرقمي) محل الكتاب وكل ما كنا نكتبه على الورق، من رسائل، صحف ومجلات وغيرها.. أصبحنا نجده على الشاشة التي كانت إلى وقت قريب تعني التلفاز، فتطورت إلى الحواسيب والهواتف الذكية وحواسيب لوحية، أدت إلى ثورة في صناعة النشر، وسيولة المعلومات وتداولها بسهولة وبلغات مختلفة، يمكن الترجمة بتطبيقات إلكترونية تكسر الغربة اللغوية ببساطة بين الشعوب.

في العصر الرقمي يصعب تخيل حياتنا من دون هذه التكنولوجيات الحديثة، التي تتفنن الشركات بالإبداع في تصميماتها ومميزاتها، لجذب الزبائن في مختلف الأسواق العالمية. ثورة المعلوماتية هذه من بين ما قدمته المنتجات المرئية، سواء أعمال سينمائية أو مسرحية، وندوات ومحاضرات علمية وثقافية، وأماسي شعرية ولقاءات وحوارات من مختلف دول العالم. أمام هذا التطور المذهل، أصبحت الترجمة السمعية البصرية ضرورة وحاجة ماسة للاطلاع على ثقافات الآخرين. كما قال نائب مدير جامعة الجزائر (٢) الدكتور عبدالكريم عزوق مرحباً بضيوف المؤتمر الدولي حول مناهج الترجمة السمعية البصرية: (إن موضوع المؤتمر يكتسي أهمية كبيرة في عالم اليوم، الذي أصبحت فيه المعلومة السمعية البصرية هي الوسيط المفضل لدى العام والخاص، وهو فرصة لتبادل الخبرات مع من سبقونا في هذا المجال).

الجزائر التي تواكب هذا التطور، تتطلع إلى تكوين مترجمين محترفين بكل أنواع الترجمة، حسبما قالت مديرة معهد الترجمة بجامعة الجزائر (٢) الدكتورة عديلة بن عودة أمام المشاركين: (إن هدف المؤتمر هو التوصل إلى نمط تعليمي جديد حول مناهج الترجمة، ومن بينها الترجمة السمعية البصرية، التي أصبحت ضرورة في الزمن الرقمي بعد تعاظم دور الصورة).

عادة تتألف الترجمة السمعية البصرية من ثلاثية مترابطة النص والصوت والصورة، مع العنصر السيميائي للصورة، ولهذه الترجمة أنواع شرحتها الدكتورة نسرين بوخالفة ليلي أستاذة في معهد الترجمة بجامعة الجزائر (٢)، وهي السترجة Subtitling، وتعني الترجمة المرئية أسفل الشاشة، والدبلجة Dubbing وتعني تعويض صوت حوار الممثلين بلغة أخرى مع مراعاة صوت اللغة مع حركة الشفاه، وانتشرت في دبلجة المسلسلات المكسيكية والتركية في الجزائر والوطن العربي عموماً. وأوضحت د.بوخالفة ليلي في حديثها لمجلة «الشارقة الثقافية»، أن هناك (السترجة الحية)، تستخدمها الفضائيات في نشرات الأخبار والحوارات واللقاءات، وأيضاً (السترجة المباشرة) حين يكون النص مترجماً ومتوافراً، يُنش عند بث البرنامج أو أي مادة مرئية، وهناك (ترجمة الإشـارة) لفئة الصم والبكم، وأيضاً الترجمة للمكفوفين.

وقد أوضـح الدكتور رشيد يحياوي أستاذ الترجمة السمعية البصرية لـذوي الاحتياجات الخاصة، مفهوم هذا النوع من الترجمة بقوله: (مثلاً نأخذ كتاباً عادياً للأطفال الصغار ونحوله إلى منتج للمكفوفين باللمس، مع وصف سمعي لهذه القصة، فالطفل يسمع ويتفاعل باللمس، فهذه الترجمة تعتمد على الوصف السمعي. أما الترجمة للبكم أو ضعاف السمع؛ فتكون سترجة عادية (نص مكتوب أسفل الشاشة) نضيف إليها بعض الإيحاءات وبعض الإشارات ليتفاعل مع الترجمة.

والإشكالية المطروحة في الترجمة لهذ الفئة، حسب يحياوي، هي النص؛ هل النص مكتوب دائماً؟ أم الصورة هي النص؟ أم الحلم نص؟ تفسير الأحلام ترجمة للحلم.

وأهمية الترجمة لذوي الاحتياجات الخاصة، حسب يحياوي، أنها تحقيق العدالة بين أفـراد المجتمع، من حق أفراد هذه الفئة أن يتمتعوا بما يتمتع به الأصحاء، فيوجد في الجزائر ما يربو على مليون من ذوي الاحتياجات الخاصة، والتعليم التقليدي لا يناسب هذه الفئة، ويقترح يحياوي وضع برامج خاصة لتعليم ذوي الاحتياجات الخاصة لتحقيق العدالة التعليمية والثقافية.

هذا رابع مؤتمر ينظمه معهد الترجمة بجامعة الجزائر (٢) حسب الدكتور بوخالفة محمد رضا، رئيس سابق لمعهد الترجمة ورئيس لجنة تنظيم المؤتمرات، حيث قال: (في العصر الرقمي وسطوة الصورة، كان لا بد من تطوير مناهج الترجمة من ترجمة الكتب إلى الترجمة السمعية البصرية، فالمؤتمر الأول كان حول الترجمة والتواصل، فالترجمة نافذة على ثقافة أخرى، وجسر ثقافي بين الشعوب، والمؤتمر الثاني حـول ترجمة الأغنية للتعريف بالثقافة الجزائرية، والمؤتمر الثالث– الترجمة بين النظرية والتطبيق– تناول أهمية الاستخدام المنطقي للنظريات واستغلالها في تحسين مستوى طلبة الترجمة). وأضـاف الدكتور بوخالفة في حديثة لـ«الشارقة الثقافية» (إن الترجمة السمعية البصرية بشقيها السترجة والدبلجة، تقف أمـام خيارات صعبة، من حيث لغة الترجمة، هل اللغة الفصحى أم العامية؟ نحن نعمل أن تكون الترجمة باللغة العربية الفصحى، لتكون قابلة للانتشار في البلدان العربية ليتعرفوا إلى ثقافة الجزائر، والاهتمام بالترجمة لذوي الاحتياجات الخاصة، لتحقيق العدل والمساواة بين الجزائريين).

هذه المؤتمرات تبقى مسعىً أكاديمياً لتطوير تعليم ودراسـة الترجمة في الجزائر، لأن واقع الترجمة العادية للكتب مازال متواضعاً، يعاني المترجمون مشكلات جمة، كما ذكر المترجم الدكتور السعيد بوطاجين أستاذ الأدب العربي في جامعة مستغانم، كتب بمرارة عن واقع الترجمة قائلاً: إن المترجم في الجزائر غير معترف به، خاصة مترجمي الكتب والإصدارات، ما أدى إلى هجرة عشرات الأساتذة والمختصين.

لـذا؛ يُعتبر الحديث عن الترجمة السمعية البصرية، والترجمة لذوي الاحتياجات الخاصة، محاولة أكاديمية تشكل تراكماً قد يُثمر مستقبلاً عندما تكون سياسة وطنية للترجمة تكرس احتراف الترجمة.

> **يصعب تخيل حياتنا في العصر الرقمي دون التقنيات الحديثة وتوظيفها فنياً وثقافياً وتعليمياً**

> **بوخالفة محمد رضا: العصر الرقمي وسطوة الصورة دعيا إلى تطوير مناهج الترجمة والتواصل**

د. بوخالفة محمد رضا



د. نسرين بوخالفة ليلي



د. رشيد يحياوي



إحدى ورشات عمل لمترجمين أجانب في المؤتمر الدولي حول مناهج الترجمة السمعية البصرية



د. محمد صابر عرب

الثقافة.. طوق نجاة

الحديث عن الثقافة ذو شجون، وخصوصاً حينما تكون الثقافة في حياتنا العربية مجرد واجهة لا تحتل الأهمية اللائقة بها، في كثير من أقطارنا العربية، وهو ما يثير الكثير من تخوفات المثقفين أنفسهم، بعد أن عجز المفكر العربي عن ملاحقة التيارات الثقافية والفكرية في العالم. لعل كل هذا يدعونا إلى إعادة النظر في سياساتنا الثقافية، لكي نقف على جوانب القصور، فضلاً عن أهمية البناء على المقومات الأساسية، التي قامت عليها ثقافتنا العربية، مع العناية بالتخطيط العلمي السليم لوضع سياسات ثقافية تلبي احتياجات الحياة المعاصرة، وتواكب التيارات السياسية والفكرية في العالم .

الثقافة في مجملها تمثل روح الحياة ونبض المجتمع، وهي البنية الحقيقية لكل البرامج التنموية، فمن الصعب أن نبني أوطاناً، أو نشيّد مؤسسات اقتصادية أو تعليمية، في غيبة ثقافة الوجدان من قبيل الفنون التصويرية والتمثيلية والمسرحية والعمارة، وكافة المجالات على اختلاف تنوعها، فجميعها تعد الطاقة الهائلة التي تعوّد الإنسان تذوق الجمال وتهذيب الحواس، وهي لا تنشأ في فراغ، وإنما تتفاعل مع الأنساق الاجتماعية بمختلف صنوفها، خصوصاً وأن مفهوم الثقافة قد تجاوز كثيراً المعنى الاصطلاحي الشائع عند غالبية الناس، فقد اتسع معناها ليشمل نمط الحياة وكل صنوف المعارف التي تعتمد على الإبداع والخلق، بما في ذلك المجالات الروحية والمادية.

لم تعد الثقافة منعزلة عن غيرها بحكم التأثير، والتأثر ليس في مجال الثقافة العربية فقط، وإنما حتى مع الثقافات الأجنبية، على اعتبار أن كل ذلك نتاج جهد بشري، يؤثر ويتأثر بكل ما يحيط به من روافد وافدة، وعلى ضوء ذلك فلا يمكن أن تكون الثقافة بمعزل عن كل مجالات الحياة، كما أنها لا يمكن أن تكون بمعزل عن الثقافات الأجنبية. ومن الصعب ونحن نخطط لسياسات وطنية أو قومية أن نتجاهل تأثر الثقافة العربية بالثقافات الوافدة. ومن الإنصاف أيضاً، إبراز أثر الثقافة العربية في الثقافات الأوروبية، وخصوصاً في الأمصار التي كان العرب فيها بمثابة طاقة نور لمختلف المعارف في الأندلس وصقلية، وهي مؤثرات لم يخبُ ضوؤها حتى فترة متأخرة من التاريخ المعاصر. كما أنه من الصعب أيضاً إغفال أثر الثقافات الأجنبية في الثقافة العربية.

على حد تعبير أحد الأكاديميين الكبار دكتور أحمد أبو زيد، أستاذ الأنثروبولوجي بجامعة الإسكندرية: إن التخطيط الثقافي يستوجب الإحاطة بالعناصر الرئيسة التي تشكل العملية الثقافية برمتها، وهي: مكونات الثقافة وصانعو الثقافة، والجمهور

الثقافة في مجملها تمثل روح الحياة ونبض المجتمع وتتفاعل مع الأنساق الاجتماعية التي تعتمد على الإبداع

هي كل نتاج بشري يؤثر ويتأثر بكل ما يحيط به من روافد سواء محلية أو وافدة

المتلقي لهذه الثقافة. ولهذا؛ فإن الفصل بين هذه العناصر الأربعة هو فصل تعسفي باعتبارها جميعها تشكل وحدة متكاملة تستهدف وعي الإنسان ورقي وجدانه، فضلاً عن شعوره بالانتماء لثقافة متكاملة.

لكي تكون الثقافة من أولويات اهتماماتنا، فعلينا العناية بالمراكز البحثية المتخصصة والمعنية بدراسة واقع الثقافة والتحديات التي تواجهها، والعقبات التي تحول دون شيوع ظاهرة القراءة، والتعرف إلى اهتمامات الشباب وجمهور القراء، فضلاً عن دراسة أثر المؤسسات الثقافية بمختلف مجالاتها في وعي الناس، وإلى أي حد يتأثر المجتمع بكل ما يصل إليه من وسائط معرفية في كافة المجالات المعنية بالثقافة والفنون.

أعتقد أن العملية الثقافية في مجملها في حاجة إلى كوادر إدارية ذات خلفية ثقافية، ولدينا تجربة في مصر، حينما عمل جمال عبدالناصر على جعل الثقافة في أولويات التنمية، واختار مثقفاً كبيراً هو ثروت عكاشة وزيراً للثقافة عام (١٩٥٨)، وكان الرجل لديه رؤية ثقافية وفنية متكاملة في كل المجالات السينمائية والمسرحية والنشر والترجمة، فضلاً عن الآثار وكافة الفنون الرفيعة، كالأوبرا والباليه والموسيقا الكلاسيكية، ونجحت التجربة بشكل هائل برغم المصاعب الاقتصادية والسياسية التي كانت تواجهها مصر، لكن التجربة حققت نجاحات، ولعل من أكثر العوامل التي أدت إلى نجاح هذه التجربة، حينما اختار وزير الثقافة القيادات الثقافية من ذوي الثقافة، كل في مجاله: شعراء- مسرحيون- كتّاب- ومثقفون.. جميعهم كانوا من الشباب، ولعل تجربة الثقافة الجماهيرية التي عمت كل أنحاء مصر كانت العنوان الأكبر لهذه التجربة.

الحقيقة المؤكدة أن ثقافتنا العربية تواجه مخاطر هائلة، خصوصاً من تأثير الثقافات الأجنبية التي تستهدف هويتنا القومية، وهو ما دفع ببعض مفكرينا إلى الحديث عن هيمنة الثقافات الأجنبية على الثقافة العربية. كل هذا يكشف عن المخاطر التي تهدد هويتنا في ظل تعطش الشباب نحو المعرفة، وقبوله في كثير من الأحيان بما يفد إليه من الغرب دون نقد أو تمحيص، تحت الرغبة في اللحاق بمنجزات الغرب المتقدم، والنتيجة الحتمية هي الخضوع لقيم الثقافة الغربية.

الحقيقة المؤكدة أيضاً، أننا في وطننا العربي في حاجة ملحة لكي تكون الثقافة في أولويات اهتماماتنا في كافة المجالات التعليمية والأكاديمية والعناية بها في كافة المراحل الدراسية، بداية من التعليم الأساسي، وصولاً إلى المرحلة الجامعية.. ففي أوطاننا العربية تشيد المؤسسات في مختلف برامج التنمية، وتقام الجامعات التي تُعنى بأحدث البرامج العلمية في شتى صنوف العلوم التجريبية، وفي بعض الأقطار تقام فروع للجامعات الأوروبية والأمريكية، كل هذا مهم للغاية، وحتى تؤتي التجربة أفضل ثمارها، فمن الواجب إدخال البرامج الثقافية والفنية ودمجها في العملية التعليمية، ولا بد من العناية بها بنفس القدر الذي تحظى به البرامج العلمية في مجال التكنولوجيا وكافة العلوم التجريبية.

نحن في حاجة إلى أن تكون الثقافة نمط حياة، لكي ينخرط الناس في مجتمعهم بقدر من الإيجابية وتفهمهم لقضايا أوطانهم والتزامهم بالقيم الاجتماعية والإنسانية وقدرتهم على اتخاذ السياسات المناسبة كل في موقعه، وإخضاع كل شيء للنقد والتحليل، والقدرة على إيجاد حلول مناسبة لأية مشكلة، وإعلاء قيم الحق والعدل والخير، وجميعها تمثل ما يمكن تسميته بثقافة الوجدان، وهي لا تتحقق إلا إذا كانت الثقافة عنواناً مهماً في برامجنا التعليمية، باعتبارها ليست ترفاً وإنما هي ضرورة من ضرورات الحياة.

لن يتحقق ذلك إلا إذا نظر المجتمع والدولة إلى الثقافة على أنها خدمة ضرورية وليست عملاً تجارياً يخضع للربح والخسارة، وإذا كانت مجتمعاتنا العربية تعاني في بعض الأحيان خروج قطاع من الشباب نحو تقليد نمط الحياة الغربية، أو الانحراف نحو الأفكار الجامدة في الدين والسياسة والحياة الاجتماعية، فإن طوق النجاة هو الثقافة ولا شيء غير الثقافة.

أثرت الثقافة العربية في الثقافات الأوروبية عندما كان العرب يشكلون طاقة نور للمعارف في الغرب

التخطيط الثقافي يستوجب الإحاطة بالعناصر الرئيسة ومنها مكونات الثقافة وصانعوها وجمهورها

العملية الثقافية في مجملها تحتاج إلى كوادر إدارية وفنية ذات خلفية ثقافية

ثقافتنا العربية تواجه العديد من المخاطر وخصوصاً ما يستهدف منها هويتنا القومية

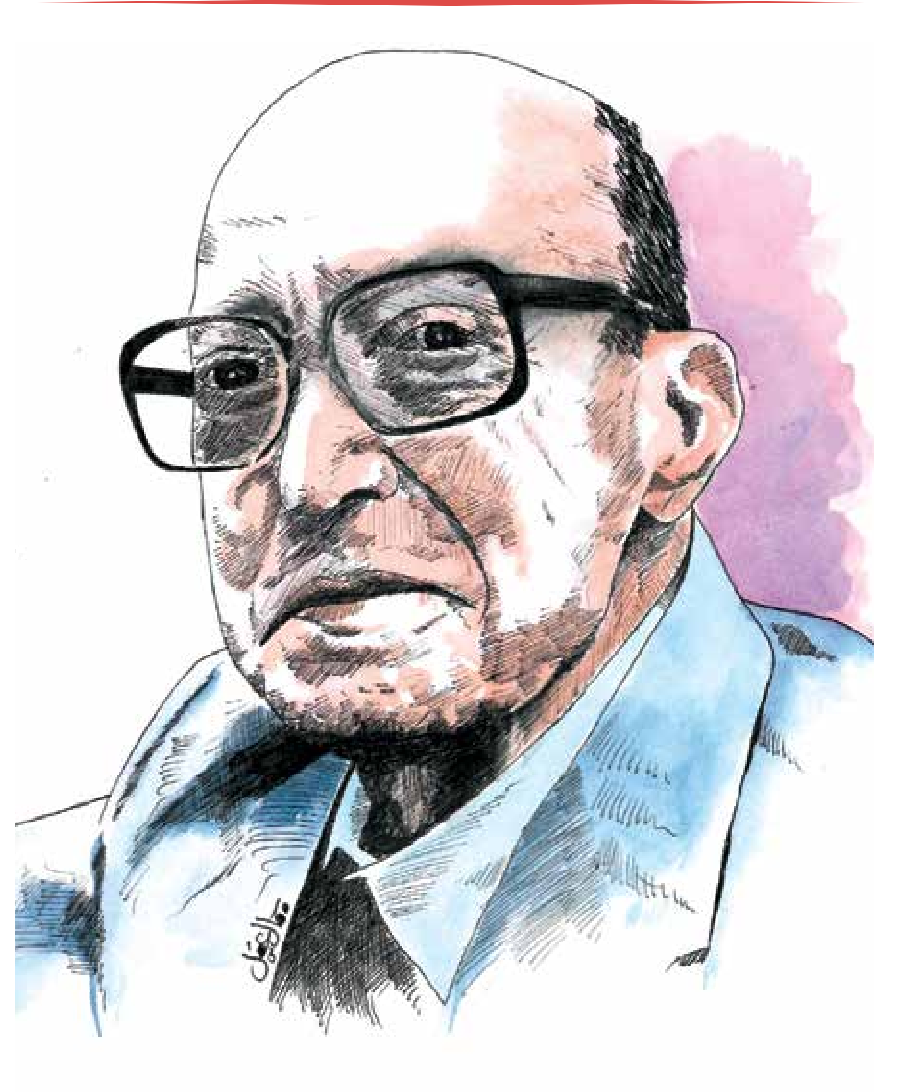
بين ظل الإبداع وقلق الوجود

محمود المسعدي.. يقف منجزه الفكري جنباً إلى جنب مع أعمال سارتر وكامو

الحيرة دليله للسؤال، والسؤال آفة الطمأنينة، ودليله للقلق، والإبداع هو الإيقاع الضابط للحيرة والسؤال، لأنه مختبر التجربة الإنسانية. اختبر الإبداع في الفلسفة والفلسفة في الإبداع، فكان (المنطق لديه كمال الفكر والوجدان، ومحبس الخيال)، و(مقدار من الجنون لابد منه من أجل مقدار من الحرية). ومقدار من الحلم لا بد منه من أجل توسيع ذاكرة الأدب.



د. بهيجة إدلبي



بهذا التجاذب بين الحقول المعرفية، وهذا التفاتح بين الأجناس الأدبية المختلفة، كان يسعى لتأصيل ذاكرة إبداعية نصية مختلفة، تأخذنا إلى فضاء من التأمل والجنون والحلم، تتحاور فيه الفلسفة والثقافة والأدب، كما تتحاور فيه القصة والرواية والقصيدة والمسرحية في مختبر إبداعي، تشهد فيه اللغة على الكائن والكائن على الوجود، كما يشهد المكان على الزمان والكينونة على الصيرورة، والصمت على الكلام، والكلام على تجليات المعنى وما وراء المعنى.

لا مسافة لديه بين سؤال الكائن الأول، وبين آخر سؤال حاوله الكائن، وهو في ذروة اختباراته المعرفية، لأنه موقن بعجز العقل البشري عن تفكيك سؤال الوجود، والاطمئنان إلى جواب نهائي يضع المعرفة البشرية في مقام اليقين، (من يوم كتبت ما كتبت عن مشكلة المعرفة عند الغزالي وعند غيره من القدماء والمحدثين، والسؤال لايزال قائماً.. والمأساة مأساة عجز العقل الإنساني).

محمود المسعدي، الذي يقف منجزه الإبداعي الفلسفي جنباً إلى جنب مع أعمال (سارتر، وألبير كامو)،أراد للأدب أن يكون سؤالاً فحسب، لأن السؤال يضع المبدع والمتلقي في مقام واحد، مقام الحيرة والترقب والانتظار، وبالتالي مقام البحث والتفكيك والكشف، كما يضع اللغة في مقام الإشارة، ما يوسع الطيف الدلالي حول العبارة، ومن جهة أخرى يتخفف أدب السؤال من ثقل اليومي، والعادي، والمألوف، دون الارتهان إلى الإبهام والانغلاق النصي، بل كان النص لديه أكثر إغواء للتأمل والتأويل، ولعل هذا ما يفسر قلة إنتاجه، وكثافة جملته، وأصالة لغته، وارتهانه إلى التجريب مسرحاً

وقصة ورواية ومقالة ودراسة وتأملاً، شكلاً ومضموناً ورؤيـة، فكان منجزه في مختلف الحقول الإبداعية علامة فارقة في المشهد الإبـداعـي العربي، وخطاباً مختلفاً سابقاً لزمنه، لأنه منجز على خلفية من الفلسفة التي تكتنه الجوهر، وتبحث في الكلي، لتكشف عن صبغة الوجود في السؤال، وعن صبغة المعنى في الوجود.

فالمسعدي حسب توفيق بكار (لا يرى فرقاً بين الأدب والفلسفة، فالفرق شكلي أما الجوهر فواحد، ووظيفة الأدب فلسفية وهي تساؤل الإنسان عن الإنسان وعن منزلته في الوجود، وقد تجلّى فكر فلاسفة الوجود في كتاباته.. حتى اعتبر الأدب فلسفة وجدانية).

تشربت روحه لغة القرآن الكريم، فشغفه التأمل، ليشفع ذلك برؤية استقرائية معمقة للفلسفة العربية والإسلامية والتراث العربي الأصيل، (الغزالي_ ابن طفيل_ ابن سينا_ الفارابي_ ابن خلدون_ ابن رشد_ التوحيدي_ الجاحظ_ الأصفهاني_ وغيرهم)، ما ترك أثره الواضح في أسلوبه ولغته، وخطابه الإبداعي، وحتى في اختيار شخصياته، (أبـو هريرة_ غيلان_ مدين_ ميمونة_ عمران)، كل ذلك اختبره في مـرآة الفلسفة الغربية وخاصة الفلسفة الوجودية (فاليري_ بودلير_ أندريه جيد_ مـالـرو_ سانت أكـزوبـري_ نيتشه_ هيدجر_ سـارتـر_ ألبير كـامـو_ وغيرهم) فأشكل الوجود عليه كما أشكل على أبي حيان التوحيدي، وهذا ما بينه صاحب (السُّد) بقوله (كل ما كتبتُ، كـان حوصلة ما استقر في ذهني وعقلي ووجداني، وتصوري من معنى الوجود ومشاكله الجوهرية والفرعية. معنى الوجود ومسؤوليته وما يُلْزِمُ به الموجود من إلزام، أيْ ما يفرض عليه من واجبات كواجب الفعل والخلق، وما تُحتِّمُهُ مسؤولية الوجود من تمحيص لأطواره وأبعاده وتطور معانيه وتفاتُح آفـاقـه: التفاتح هو أن تنفتح شيئاً فشيئاً وهي مغامرة أبي هريرة).

كما قـدم رؤيـتـه التأملية والأسلوبية والفكرية في منجزه الروائي، ولا تقل مسرحية (السُّد) أهمية عن ذاك ولا عن أعماله السردية الأخرى الطويلة منها والقصيرة، (مولد النسيان)، و(أيـام عمران)، و(المسافر)، و(السندباد والطهارة) وتأملات أخـرى تلك التي تنفتح على ذاكرة من الحكمة والتجربة الإنسانية في فهم العالم والوجود، بـل ربـمـا كـانـت أكثر مثار للجدل، لأنها كما قـال عنها صاحبها (كتاب الإيـمـان يسع من الحيرة أقصاها، ومـن الشك أقـسـاه)، وخـاصـة فـي تعميق الـبـعـد الإشـكـالـي والـجـدلـي للشخصية المحورية غيلان، ما جعل طه حسين يربط بين غيلان وسُّده وبين سـيـزيـف وصـخـرتـه، دون أن يغفل إعجابه الشديد بهذه المسرحية الإشـكـالـيـة ببنائها وفكرتها وشخصيتها، حين وصفها بأنها أشـبـه بـــأدب الـجـد العسير بقوله (وضع فيها الكاتب قلبه كله وعقله كله وبراعته الفنية وإتقانه الممتاز لـلـغـة الـعـربـيـة ذات الأسـلـوب الـسـاحـر الـنـضـر والألـفـاظ المتخيَّرة المنتقاة، وقصد بها إلـى إثـارة التفكير الفلسفي لا إلى التسلية والتلهية.. إنها قصة فلسفية كأحق وأدق ما تكون الفلسفة، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر).

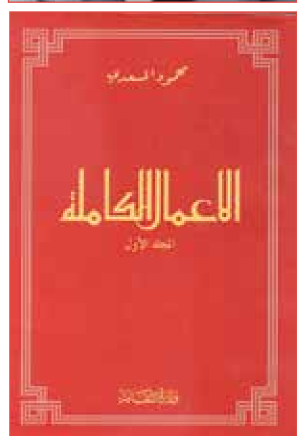
سيبقى منجز المسعدي الإبداعي والفكري والتأملي شاهداً في مدونة الزمن الإبداعية، على مبدع عرف كيف يجمع بين عمق الفكرة وجمال اللغة وفلسفة المعنى، وكيف يزيح الحدود بين الأجناس الأدبية، وكيف يحرك المعنى في الكلمات، وكيف يختبر التجربة الإنسانية في كثافة الرؤية الفلسفية، لينجز ذاتـه وخصوصيته وخطابه الـذي تفرد بـه، فأصبح مدرسة نهل ومـــازال ينهل منها المبدعون والمثقفون، لأنها مدرسة مفتوحة على المعاني، وقابلة للمزيد من التفكيك والكشف والتأويل.

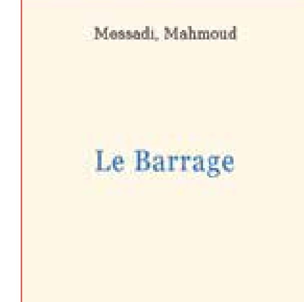

كامو


طه حسين

محمود المسعدي


سارتر





من أعماله

سعى إلى تأصيل ذاكرة نصية تأخذنا إلى فضاء التأمل والحلم وتمزج بين الثقافة والفلسفة والأدب



خوسيه ميغيل بويرتا

ماريا ثمبرانو..
فيلسوفة العقل الشعري الإسباني

لم تتألق إسبانيا في الفلسفة الحديثة كما هو شأن أوطان أوروبية أخرى، لا سيما ألمانيا وفرنسا. ومهما كانت أسباب ذلك، فالواقع أن حضور الإسبان في ساحة الفلسفة العالمية لا يضاهي بأي ناحية من النواحي حضورهم في ساحتي الأدب والرسم. يمكن القول، عموماً، إن الإبداع الفكري لأبناء شبه الجزيرة الإيبيرية مكتوبٌ إما باللغة اللاتينية، وإما باللغة العربية. أما بعد سقوط غرناطة؛ فإنه لم يولد في إسبانيا فعلاً مفكرون على مستوى كل من سينيكا (من مواليد قرطبة الرومانية في نهاية القرن الأول قبل الميلاد) وكبار الأندلسيين أمثال: ابن باجة وابن طفيل وابن رشد وابن عربي، الذين تركوا بصمة خالدة في تاريخ الفكر الإنساني.

ومن بين الفلاسفة المعاصرين، لم يسترع الاهتمام خارج إسبانيا، وهو اهتمام متواضع على أية حال، سوى الفيلسوف خوسيه أورتيغا إي غاسيت José Ortega y Gasset (١٩٧٣-١٩٥٥) والفيلسوفة والأديبة ماريا ثمْبْرانو María Zambrano (١٩٠٤-١٩٩١) التي أهمل إنتاجها الهائل حتى آخر أيام حياتها المتقلبة والصعبة. ولدت ماريا ثمبرانو في ضيعة بَلِّش الساحلية في محافظة مالقة Vélez Málaga، جنوبي إسبانيا، حيث كان والدها ووالدتها مدرسين، ثم انتقلت مع أسرتها إلى مدريد وانضمت في شبابها إلى حراك الشعر والفلسفة والثقافة وصاحبت أهم كتاب أجيال أعوام (١٨٩٦ و١٩٢٧ و١٩٣٦)، كالليبيرالي غاسيت المشار إليه، والذي كان أستاذها في الفلسفة في بداية دربها الفكري، والرسامة السوريالية ماروخا مايو، والشعراء أنطونيو ماشادو وميغيل هرناندث وإيميليو برادوس وسواهم.. وكما لو أنها مي زيادة الإسبانية، دعت مجموعة من هؤلاء المثقفين لتناول الشاي في منزلها بمدريد. برغم داء السل الذي لازم (ماريا) منذ الطفولة، وبرغم تجربة حب عذّبتها آنئذٍ وفقدان ابن رضيع بعد زواجها.. برغم ذلك كله شاركت بنشاط في حملات تثقيف الشعب الشهيرة برعاية حكومة الجمهورية، بيد أن هزيمة هذه الأخيرة في نهاية الحرب الأهلية عام (١٩٣٩) أجبرتها على الاغتراب مع بعض أفراد أسرتها، وعاشت مثل الكثير من المثقفين الإسبان، غربة طويلة متنقلة بين باريس ونيويورك والمكسيك وبويرتو ريكو وهافانا وغيرها، وفي الأربعينيات حاضرت في بعض الجامعات والأندية الثقافية، ونشرت مجموعة من المؤلفات، خاصةً في المكسيك وكوبا. كان تدهور زواجها وانتهاؤه بالطلاق والمصاعب الاقتصادية، التي ضايقتها حين سكنت في هافانا، قد دفعت ماريا للانتقال إلى أوروبا حيث أقامت في بعض المدن الإيطالية والفرنسية وفي جنيف دائماً برفقة أختها آراثيلي.

> قرأت دراسات ماسينيون عن (ابن عربي) حول الصوفية الإسلامية واعتبرته مرجعاً أساسياً

حاجتها إلى مساعدات مادية من الأصدقاء وصحتها الضعيفة لم تمنعها من مواصلة الكتابة ومراسلة المفكرين والأدباء الأقرب منها، كالشاعر والروائي الكوبي العظيم ليثاما ليما Lezama Lim الذي تقاسم معها على مرّ السنين قراءاته واقترح عليها بإلحاح، مثلاً، مطالعة ترجمة إسبانية لـ(فصوص الحكم) لابن عربي. أما في إسبانيا؛ فلم تلتفت السلطات الحكومية والإقليمية إليها حتى عام (١٩٨١) حين بدأت بمنحها أهم الجوائز الفكرية والأدبية،

وأطلق اسمها على شوارع ومكتبات وأهم محطة قطار في مالقة. في عام (١٩٨٤)، تمت عودة آخر المثقفين الإسبان من الغربة: ماريا ثمبرانو، بعد ما ناهز عمرها (٥٠) سنة من المنفى، وأنشئت مؤسسة في مسقط رأسها، بلش مالقة، لحماية أرشيفها وإرثها الفكري. وتلبية لطلب الفيلسوفة عينها، دفنت في عام (١٩٩١) في مقبرة هذه الضيعة الأندلسية، في جوار مؤلفاتها والبحر، في ظل شجرتي ليمون وبرتقال وبصحبة رفاة أمها وأختها.

لدى عودتها إلى إسبانيا، أخذ على عاتقه الشاعر والفيلسوف خيسوس مورينا Jesús Moreno، الذي تعاون مع ماريا شخصياً، مهمة نشر أعمالها الكاملة، ثم أنجز بحثاً موسوعياً في (٤) مجلدات بعنوان (العقل المعتم– المأساة والتصوف والفلسفة عند ماريا ثمبرانو) (٢٠٠٨) يُظهر فيه المغزى الصوفي الأصيل الذي اعتمدته ماريا لتحضير منهج (العقل الشعري) الخاص بها، ساعيةً إلى تجاوز المنهج الديكارتي والعقلانية المسيطرة في الغرب. نعلم أنها قرأت مبكراً كتاب (لب فكر ابن عربي) لمحمد عيني (M. Aini)، (باريس_ ١٩٢٦) بالفرنسية، الصادر مع مقدمة للمستشرق الكبير Louis Massignon، الذي ستعتبره ماريا مرجعاً أساسياً لها طوال العمر. باكراً درست أيضاً بحوث كل من آسين بلاثيوس وهنري كوربين، حول (ابن عربي) ودراسات ماسينيون، حول الحلاج والصوفية الإسلامية، واستفادت فيلسوفتنا من تلميحاتهم إلى الأواصر القائمة بين المتصوفين المسلمين والإسبان، لا سيما القديس خوان ديلا كروث، من جهة، وبعض الفلاسفة الرومانسيين الألمان كـ(شيلين)، ناهيك عن التيارات الصوفية الصينية أو الهندية.

ما تقصده ماريا ثمبرانو أصلاً، هو تهيئة منهاج ينهجه المرء للتقرب من الوحدة الروحية المطلقة الموجودة ما وراء الفلسفة والشعر، (وما بعد كل أنواع الحقد)، على حد قولها، أي، تبني سلوك الحب الذي عبر عنه ابن عربي في أبياته المعروفة (لقد صار قلبي قابلاً لكل صورة)، وهي فكرة أومأت إليها ثمبرانو مباشرة في مقدمة كتابها (نحو معرفة عن النفس) (١٩٨٧). كانت قد تطرقت إلى هذا الموضوع أيضاً في كتابها (المنام الخلاق) (١٩٦٥)، متناولةً في صفحاتها مفهوم الحب كسبب حقيقي والمنطلق الأمثل لكل أفعال الإنسان. في كتاب (الإنسان والألوهة) (١٩٥٥) وفي مقالة (المنهج) ضمن كتاب (فراغات الغابة) (١٩٧٧) تتحدث ثمبرانو عن انسجام الإنسان والكون، وتشدد على مركزية (القلب)، مقرّ العقل الشعري (من شعور ومشاعر)، في كيان هذا الإنسان الذي أسمته هذه الفيلسوفة (ابن الكون) تكريماً لمفهوم الإنسان الكامل للجيلي وابن عربي.

في رسالة موجهة إلى شاعر صديق لها أبدت ماريا حزنها لأنها لم تستطع الحصول على كتاب (الإنسان الكامل) لابن عربي (ترجمة المستشرق تيتوس بُرخار، باريس ١٩٧٧)، وأضافت أنها قرأت عن الإنسان الكامل في كتب أخرى، وأن هذا الإنسان هو بالنسبة إليها غايتنا وإن لم نبصرها بعد. في مضمار آخر ترى ماريا أن (ابن عربي، المتصوف، جعل من الوحشة مقاماً لأنه يجب على النفس الانغلاق عن كل شيء والبقاء في عزلة تامة قبل رجوعها إلى أصلها الحقيقي) (الاعتراف، نوع أدبي، ١٩٩٥). أحياناً تنبهنا الفيلسوفة إلى الجذور المشتركة بين الأديان، كما في مقالة (الفتاة والرجل. خسارة إسبانيا) (١٩٨٧) التي تعلق المفكرة على مفهوم (نخلة الأندلس) أو (نخلة الإسلام)، المذكورة في كتاب آسين بلاثيوس، والتي اعتبرها هنري كوربين، هذه النخلة، شقيقة لآدم، لأنها صُنعت من الطين الفائض عن صناعة كل من آدم والأرض.

في هذا السياق تشير ماريا ثمبرانو إلى أن الرواية القرآنية للعذراء مريم وإنجابها المسيح جانب نخيلة، أصبحت شعبية في إسبانيا، وأن الشاعر والمسرحي الكبير لوبي دي فيغا Lope de Vega (١٥٦٢–١٦٣٥) ألّف غناءً ميلادياً مسيحياً تتبعاً للنص القرآني، الأمر الذي يدل على وحدة الحق رغم تباين المعتقدات.

نحن، إذاً، أمام فلسفة (مشرقية) تنوي إنارة عقل الإنسان، كي يكون فاتح دروب، بل ليكون هو الدرب نفسه. العقل شعرياً هو تجربة للتفكير/ سلوك، أو للتعقل/ حياة، بمنأى عن الفلسفة التي تفرض قوانين نفسها على الآخر. ربما لهذا السبب أكدت ماريا أن (إسبانيا ليست بلد علماء بل بلد متصوفين، وأكبرهم خوان ديلا كروث، وما يميز المتصوف، هو أنه لا يريد أن يعلم بل ولا يمكنه أن يعلم، لأن المتصوف يشعر ويحيا). وأياً يكن من أمر، لنصغي إلى هذه الكلمات لماريا ثمبرانو، المنقوشة في اللائحة التذكارية المعلقة في بيتها بمدريد: (لسنا أحراراً في الحقيقة إلا عندما لا نضغط على أحد، وحين لا نذل أحداً. في كل إنسان يوجد كل الناس).

”أُهمل نتاجها الفكري والأدبي حتى أواخر حياتها المتقلبة والصعبة

”عاشت غربة طويلة بين باريس ونيويورك ومكسيكو وهافانا وحاضرت في جامعاتها

”عادت بعد نصف قرن إلى إسبانيا وتم الاحتفاء بها ونشرت أعمالها الكاملة

وقف في تسجيله على مواضع التحضر والتقدم

مقتطفات من رحلات جورجي زيدان المفقودة.. دمشق والسودان



علاء عريبي

ترك الكاتب والمؤرخ جورجي زيدان (١٨٦١م - ١٩١٤م) للمكتبة العربية العديد من المؤلفات، التي عدت حجر أساس لثقافة منطقة في طور نهضة، تناولت كتاباته اللغة، والأدب، والتاريخ، والقصة، والصحافة، وكان من بين هذه المؤلفات ما كتبه في أدب الرحلات، زيدان لم يسجل رحلاته بعين السائح، ولا بعقلية القادم من بلدان أقل تحضراً، بل ببصيرة المثقف النهضوي، الذي يبحث بعيون ثاقبة عما يرفع وينهض بأهل جلدته، كان يقف على مواضع التحضر والتقدم في البلدان، التي يزورها ويقارنها بمثيلاتها في المنطقة العربية، خاصة في مصر التي استوطنها واختار أن يعيش فيها.



فقد زار جورجي زيدان، خلال فترة شبابه فرنسا، وإنجلترا، وسويسرا، وفلسطين، والآستانة، وصدرت بعض هذه الرحلات في كتب منفصلة، ونشرت أخيراً مجتمعة في كتاب بعنوان (الرحلات الثلاث: الآستانة، أوروبا، فلسطين)، تقديم محمد علي فرحات، كما قام جان داية بنشر مسودة لرحلة بحرية إلى أوروبا، قام بها هو وصديقه الكاتب جبر دومط.

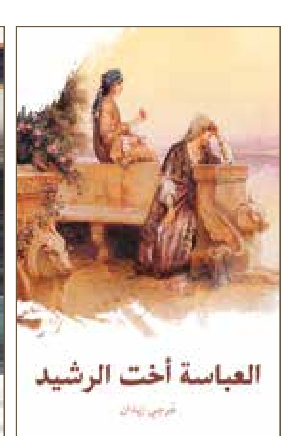
زيدان، نشر نصوص جميع رحلاته، عدا المسودة البحرية، في مجلة (الهلال) التي أنشأها وترأس تحريرها، في عدد أكتوبر سنة (١٩٠٩م) نشر رحلة الآستانة بعنوان (الآستانة العلية موقعها ومناظرها وآثارها وقصورها ومتاحفها)، وفي عدد الشهر نفسه سنة (١٩١٢م) نشر رحلته إلى أوروبا تحت عنوان (ممالك فرنسا وإنكلترا وسويسرا.. عمرانها ونظام حكوماتها وحضاراتها ومتاحفها وسائر أحوالها الاقتصادية والاجتماعية، من رحلة لصاحب (الهلال) في هذا العام). وفي أكتوبر سنة (١٩١٣م)، نشر رحلته إلى فلسطين بعنوان (فلسطين تاريخها وآثارها وسائر أحوالها الاقتصادية والاجتماعية والعلمية).

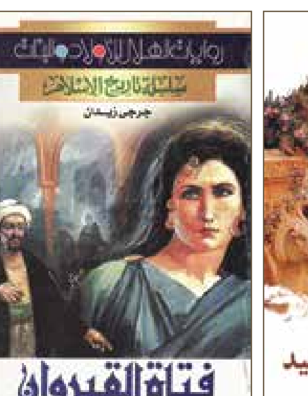
والثابت من مجلة (الهلال) أن زيدان قام برحلة إلى الشام سنة (١٩١٣م)، نشر مادتها قبل وفاته في (الهلال)، في عدد أول يونيو سنة (١٩١٤م)، بعنوان (دمشق)،

أعيد نشرها في عدد أول مايو سنة (١٩٢٠م) بعنوان (دمشق من رحلة إليها في صيف ١٩١٣م)، وأعيد نشرها للمرة الثالثة في عدد أول ديسمبر سنة (١٩٢٥م)، بعنوان (دمشق والدمشقيون بقلم المرحوم مؤسس الهلال)، ويتضح من نص الرحلة، أن زيدان زار دمشق أكثر من مرة، زارها في صيف (١٩١٣م)، وزارها قبل رحلته هذه بثلاثين سنة، نحو العام (١٨٨٣م)، إذ يشير إلى تكرار الزيارة عند وصفه لشوارع دمشق بقوله: فإذا سرت في شوارع دمشق، مررت في أسواق ضيقة بعضها واسع فوقه سقوف مستديرة اتقاء الحر، وقد زرناها منذ ثلاثين سنة وزرناها في الصيف الماضي (١٩١٣م) فإذ نجد فيها تغييراً كبيراً إلا في الضواحي، فقد عمر بعضها عمراناً حسناً ولا سيما الصالحية، فإنها أصبحت حياً جميلاً؛ لأنه على مرتفع يشرف على دمشق كلها).

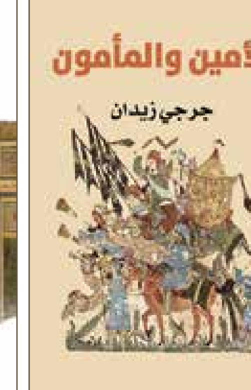
ويسجل جورجي زيدان ما طرأ على دمشق بعد ثلاثين سنة من زيارته الأولى في التالي: السكة الحديد فإنها زادت دمشق أهمية وجعلتها مركزاً تجارياً هاما والأنوار الكهربائية، فإن النور الكهربائي شائع عند صغار الباعة لرخصه، وسبب رخصه أن الكهربائية تتولد بآلات تحركها مجاري الأنهر بلا نفقة تستحق الذكر، والتراموای الكهربائي يخترق المدينة من الشمال إلى الجنوب، إضافة إلى جر مياه الفيجة من منبعها خارج دمشق بالأنابيب وتوزيعها في المنازل، وقد فعل ذلك ناظم باشا واليها الأسبق.

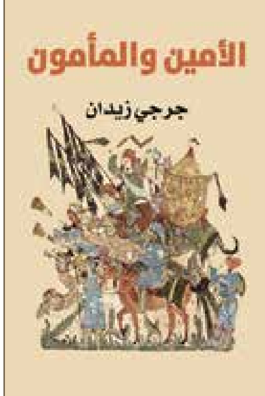
في فقرة أخرى يصف زيدان، منازل دمشق بعين الباحث، إذ يقارن بينها وبين البيوت المصرية والبيروتية: والعادة في منازل القاهرة والإسكندرية وبيروت، أن تكون حديقة المنزل محيطة به أو قائمة بين يديه، أما منازل الشام فحدائقها في قلبها، تدخل المنزل فتجد في داره فسقية يتدفق منها الماء، وحولها الأشجار المثمرة والرياحين المعطرة، على أن هذه المنازل متلاصقة متحاذية تفصلها أزقة ضيقة، إذا مررت فيها ضاق صدرك من ظلمتها واعوجاجها، ثم تدهش للانتقال الفجائي عند الدخول، وكل شيء فيه يدل على ذوق راق وهندام جميل. يحيط المدينة كلها بساتين الفاكهة، تمتد لمسافات بعيدة وهي غوطتها الشهيرة في التاريخ.

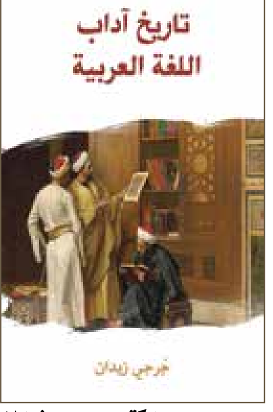












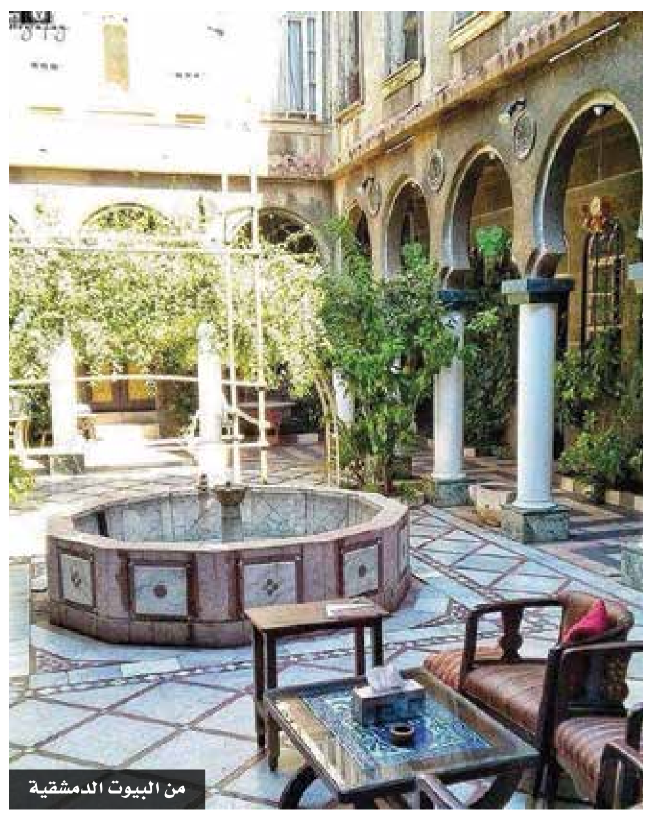
من كتب جورجي زيدان

ولا يفوت زيدان، أن يسجل خلال رحلته تعداد السكان خلال سنة الزيارة: يقدر سكان دمشق بنحو (٣٠٠) ألف نفس، خمسة أسداسهم من المسلمين العرب، بينهم أخلاط من الترك والشركس وغيرهما، لكن أكثرهم توطنوا دمشق وتوالدوا فيها فصاروا يعدون عرباً، وفيهم طائفة من المهاجرين لم تتأصل عربيتهم بعد، ومنهم بضعة آلاف من الأكراد، ونحو ذلك من المغاربة وغيرهم. أما غير المسلمين فهم المسيحيون وعددهم نحو (٢٥) ألفاً، واليهود نحو (١٥) ألفاً، وشرذمات من سائر الملل، والثروة أكثرها في يد المسلمين، وهم أصحاب الأبنية والمزارع وأكثر مزارعهم في الغوطة.

والدمشقيون، حسب زيدان: أهل لطف وظرف ودماثة وضيافة، يشعر الغريب فيها أنه بين أهله وأصدقائه، وهم يشبهون أهل القاهرة، من حيث رقة الجانب وسهولة الخلق مع ميل إلى الرخاء ورغد العيش، يساعدهم على ذلك رخص الأسعار وكثرة الطيبات من الفاكهة واللحوم والخضر وسعة البساتين، إذا مالت الشمس نحو الأصيل، أقفل الباعة دكاكينهم وتسابقوا إلى الغيطان والبساتين بأهلهم وأولادهم، يقضون ساعة أو ساعات

ترك للمكتبة العربية العديد من المؤلفات التي عدت حجر أساس لثقافة المنطقة ونهضتها

نشر مقتطفات منها في مجلة (الهلال) التي أنشأها وكان يترأس تحريرها


من البيوت الدمشقية


القاهرة في بدايات القرن العشرين

بين الأشجار والأثمار يتحادثون أو يطربون.

هذه الرحلة الدمشقية لم ينتبه إليها الباحثون، ولم تجمع في كتاب ومازالت حبيسة مجلة (الهلال)، كما لم ينتبهوا كذلك لرحلة زيدان إلى السودان سنة (١٨٨٤م)، فقد صحب زيدان كمترجم للحملة الإنجليزية، التي خرجت من القاهرة لإنقاذ غوردون باشا، وكانت الحملة تتألف من ستة آلاف جندي، وقد أشار إلياس زاخورة في كتابه مرآة العصر لرحلة زيدان: فسار برفقتها مترجماً.. وقضى فيها نحو عشرة أشهر، فشهد أعظم الوقائع الحربية مثل واقعة أبي طليح والمتمة وغيرهما.

وقد سجل زيدان تفاصيل الرحلة في كتابه تاريخ مصر الحديث، قال: وكنا ممن سار برفقة حملة العطمور (بقيادة الجنرال ستيوارت) فشهدنا وقائعها وسمعنا إطلاق مدافعها ورنات قنابلها ورصاصها.. وقد كنت في جملتهم في تلك الليلة الليلاء، فكنا سائرين لا نرى شيئاً من آثار الطريق المؤدي إلى المكان المقصود لشدة الظلام، فاضطررنا إلى الاستدلال عليها بالإبرة المغنطيسية(البوصلة) والنجم القطبي، وكنا تارة نصعد على آكام متلمسين، وطوراً تتعثر أرجل جمالنا بأعشاب أو أنجم شوكية، ولم نكن نخرج صوتاً ولا نقدح ناراً لئلا يكون بقربنا من الأعداء من يستطلع أحوالنا فتحبط مقاصدنا.

ولم يأت آخر الليل، حتى أصبحنا وليس فينا من لم يأخذ منه النعاس مأخذاً عظيماً، وكانت تأخذ من أحدنا سنة الوسن، وهو على ظهر الجمل فينتبه وهو على وشك السقوط فيعتدل.. فأمر الجنرال (ستيوارت) بالترجل وإنشاء زريبة، وما كدنا نفعل حتى احتدمت نيران العدو فأمر بتشكيل مربع، ثم وقف وراء أحد المدافع وبيده المنظر (المنظار)، يراقب حركات العدو فأصابته رصاصة في بطنه فسقط على الأرض وسقطت قلوبنا معه، وكان بجانبي مستر (سانكي هربرت) كاتب سر الجنرال المذكور، فسألته ما ظنه بحياة الجنرال، فأجاب متأسفاً إنه لا يرجو له الشفاء، وما إن أتم كلامه حتى أصيب هو برصاصة في رأسه فشهق وسقط ميتاً لا حراك به.

قارن في وصفه للمدن وعمرانها بين القاهرة وبيروت ودمشق


جورجي زيدان


واجهة تطوان البحرية

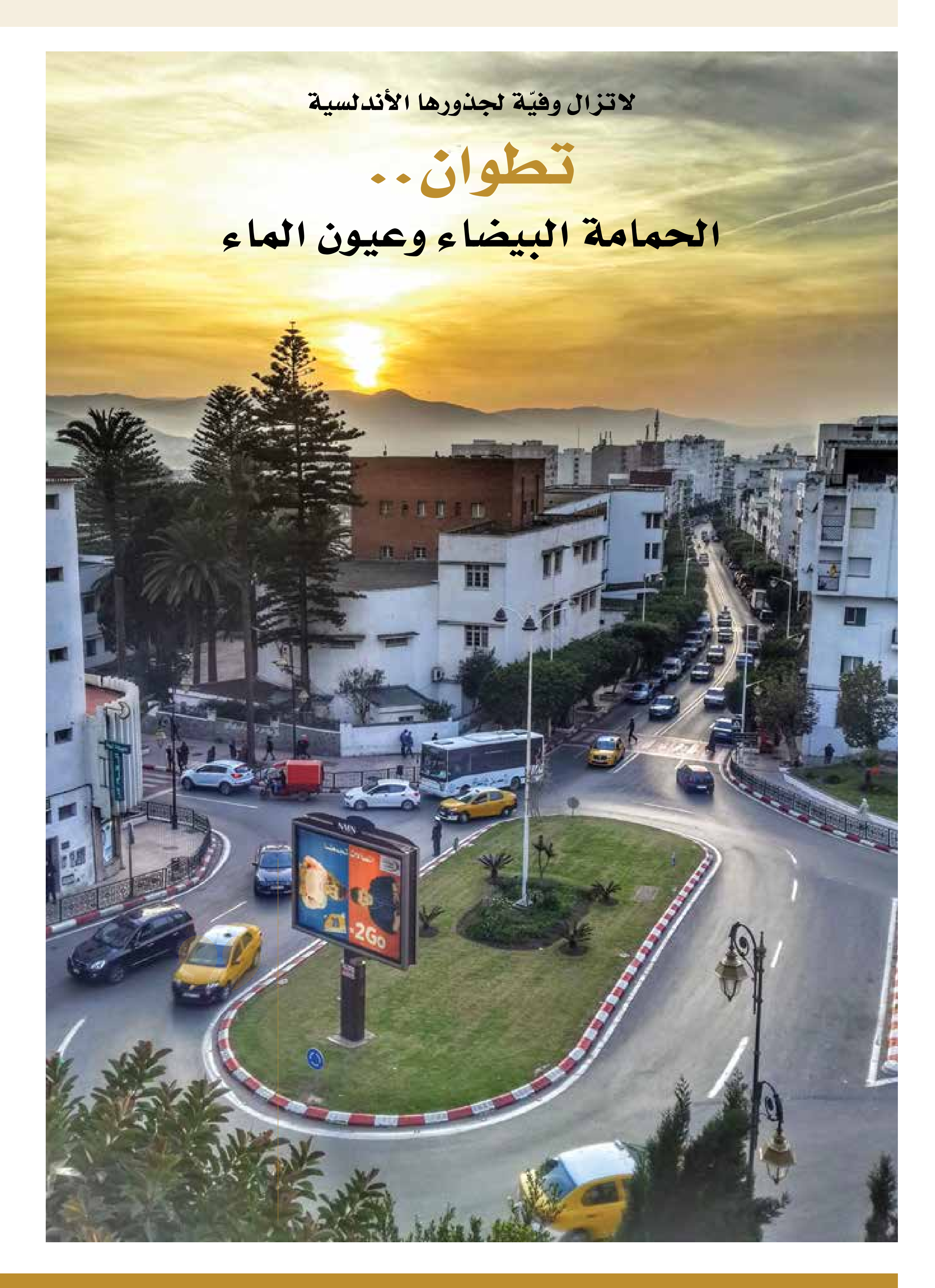
أمكنة وشواهد

- تطوان.. الحمامة البيضاء وعيون الماء
- طرابلس الفيحاء مدينة الحضارات والثقافات
- تمبكتو.. جوهرة الصحراء والدرر المكنونة

لاتزال وفيّة لجذورها الأندلسية

تطوان..

الحمامة البيضاء وعيون الماء



مدينة تطوان واحدة من المدن المغربية التي بناها الموريسكيون شمالي المغرب نهاية القرن الخامس عشر، بعد نهاية الحكم العربي الإسلامي لمملكة (بني نصر) في غرناطة جنوبي الأندلس. وتقع على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، بمعدل ارتفاع يصل إلى (٩٠) متراً فوق سطح البحر، تبعد ستين كيلومتراً عن مدينة طنجة، وأربعين كيلومتراً عن مدينة (سبتة).

إلياس الطريبق

يعود أصل تسمية تطوان إلى كلمة «تطاوين» التي تعني باللسان الأمازيغي (عيون الماء)، أو السواقي حيث تشتهر المنطقة بوفرة المياه والمجاري الطبيعية بين الجبال والهضاب.

ولاتزال المدينة وفية لجذورها الأندلسية، حيث تم اختيارها سنة (١٩٩٧م) ضمن قائمة التراث العالمي لدى اليونيسكو، ويتجلى ذلك من خلال هندستها ومعمارها ونمطها في البناء المعماري، سواء القديم أو الحديث.

تعد تطوان حاضرة أندلسية بامتياز وسط التراب المغربي، حيث آوت الموريسكيين النازحين من بلاد الأندلس، بعد اضطهادهم من قبل ملوك إسبانيا تحت غطاء ما يعرف بحروب الاسترداد Reconquista خلال القرنين (١٥ ، ١٦م)، والتي أدت فيما بعد إلى سقوط غرناطة في يد القشتاليين آخر قواعد المسلمين في بلاد الأندلس سنة (١٤٩٢م) للميلاد.

بنيت تطوان على أنقاض مدينة داثرة سميت (تمودة)، وهي مدينة تعود آثارها إلى الحقبة الرومانية (٣٠٠ سنة ق.م)، حسب تقدير المؤرخين، حيث أمر سيدي علي المنظري، وهو سياسي وقائد عسكري من أصول غرناطية، بتشييد المدينة على أطلالها، متخذاً منها قلعة محصنة في وجه الغزو الإيبيري، ومرفأ لتجييش الجنود المغاربة لصد العدوان الإسباني القادم من سبتة.

لقد كان المنظري وهو سليل أسرة غرناطية عريقة، اشتهرت بامتلاك السلطة والنفوذ قبل وقوع المدينة في يد صاحب حدس وبديهة، حيث ارتأى الهجرة قبل استفحال الصراع الإسلامي المسيحي بين الغرناطيين والقشتاليين فجاء إلى عدوة المغرب، وجدد بناء تطوان على ربوة جبل درسة المرتفعة، وحصّنها بالقلاع والأبراج وأحاطها بالأسوار وأدار عليها الأبواب وجعلها مدينة متميزة، تستمد روحها ومادتها من روح الأندلس إلى أن عرفت ازدهاراً وتوسعاً ملحوظين بتلاحق هجرات المسلمين والموريسكيين ناقلين إليها حضارتهم وثقافتهم ومعارفهم، وهو الشيء الذي انعكس إيجاباً على تراث المدينة وحضارتها ككل، حيث لاتزال روح التأثير الموريسكي حاضرة في حياة المدينة إلى يومنا هذا من خلال جدرانها وقصبتها ومنازلها وقصورها وأضرحتها وصوامعها، وبما تتميز به من أفنية ونافورات وحدائق. وكذا سحنات ساكنيها وطباعهم وأمزجتهم.

تشتهر مدينة تطوان عند سكانها بلقب الحمامة البيضاء، وذلك راجع في الأصل إلى اللون الأبيض الذي تصطبغ به دُورها ومبانيها بدون استثناء، وهي اليوم تجسد رمزاً للمدينة يتمثل في تمثال الحمامة البيضاء الذي يشرف على مدخلها أشرف على إنجازه المهندس كارلوس مويلا التطواني ذو الأصول الإسبانية.

ويحيط بالمدينة العتيقة سورٌ طوله (٥) كم تخترقه سبعة أبواب كاملة، وهي باب العقلة، وهو تحريف لكلمة باب العقلاء، ويكتسي أهمية كبرى بالنظر إلى إشرافه على الساحل المتوسطي وقربه من جهة البحر، وباب التوت، وهو باب

تعد حاضرة أندلسية بامتياز حيث آوت الموريسكيين بعد اضطهادهم في إسبانيا

اختارتها اليونيسكو ضمن قائمة التراث العالمي لفرادة هندستها ومعمارها القديم والحديث



من أسواقها

حديث نسبياً أطلق عليه الإسبان اسم peurta del sid ومعناه (باب السيد) قبل أن يطلقوا عليه اسم puerta del Tanger في الحقبة الاستعمارية الأخيرة عام (١٩١٣م). أما سر تسميته بباب التوت، فهو كثرة شجر التوت، الذي كان بمقربة من الباب المذكورة، والذي كان يتقاطر الناس عليه لجلب ورق التوت، حيث كان يستخدم في تربية دودة القز لاستخلاص الحرير منها.

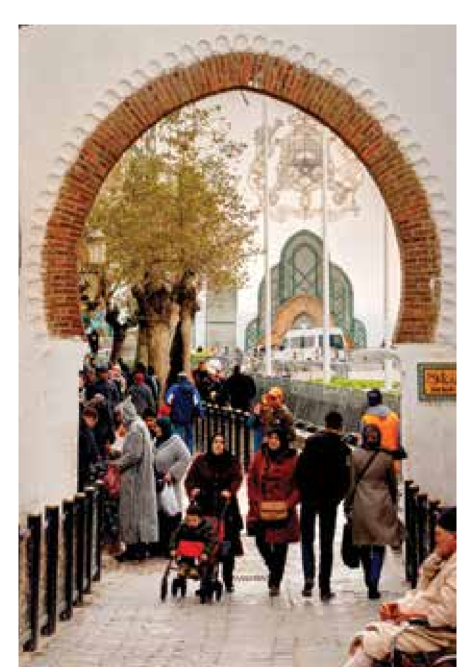
وكذلك باب النوادر، وهو من الأبواب الرئيسية، ارتبط اسمه بالسكان المجاورين له، الذين كانوا يمتلكون نوادر وبيادر وفدادين وحقولاً زراعية حوله، أطلق عليه الإسبان أثناء حملة الاحتلال الأولى سنة (١٨٦٠ باب فاس puerta del Fez) لإشرافه على الطريق المؤدية إلى العاصمة فاس آنذاك.

وباب المقابر وهو باب يقع في الناحية الشمالية للمدينة، منه كان يخرج أهل تطوان لتشييع جنائزهم ودفنها. ارتبط اسمه أيضاً بالنصر الذي حققه الإسبان في حرب تطوان منتصف القرن (١٩م) على جيوش المغاربة، وأطلقوا عليها اسم puerta de victoria حيث دخلوا عبره إلى المدينة.

وباب الرموز وهو أحد الأبواب الواقعة جنوبي المدينة، وعلى رغم دوره الثانوي في الحركة الاجتماعية والاقتصادية، فإن أقلية من الإسبان كانوا يطلقون عليه puerta de los reyes catolicos بوابة الملوك، في إشارة إلى الملكين فرناندو الثاني ملك أراغون، وإيزابيلا ملكة قشتالة وليون ليحمل فيما بعد اسم باب القمر الصغير puerta de luneta.

ومن ضمن أبواب المدينة أيضاً باب الصعيدة، وهو باب يشرف على أراضٍ زراعية وفلاحية شاسعة، على الطريق المؤدية إلى الساحل، حيث كانت تلعب دوراً مهماً اقتصادياً واجتماعياً، في خروج الساكنة لمزاولة نشاطها الفلاحي خارج المدينة. تقع شرقاً بالقرب من بساتين زيانة وكديوات الشجر والطوابل السفلية وبوجراح وفم الجزيرة وكيتان. سميت عند الإسبان ببوابة القديس نسبة للولي الصالح سيدي الصعيدي، الذي يجاور ضريحه الباب المذكور، وكذلك باب الجياف أو الفتنة، حيث وقعت المدينة تحت الحماية الإسبانية عام (١٩١٢م).

لقد جهز الإسبان مدينة تطوان بكافة المرافق والبنايات اللازمة لتكون عاصمة لهم، بدءاً بمعهد سرفانتس الذي شيد سنة (١٩١٤م) على يد المهندس كارلوس أوبيلو، ومدرسة بيلار سنة (١٩١٥م) والمستشفى العسكري على يد إميلو نافاز، والثكنة العسكرية غوميز لاخوردان والتي تم تدشينها سنة (١٩١٧م)، ومحطة السكك الحديدة التي بنيت ما بين عامي (١٩١٧ وعام ١٩١٨م) على يد خوليو رودريغيز رودا على الطراز العربي، والمركز الطبي باب التوت الذي صممه خوسي أوسكور، والمدرسة الإسبانية العربية سيدي الصعيدي التي تنتمي إلى العصر الملكي، والمدرسة الوطنية للفنون والصناعة ما بين عامي (١٩١٩ و١٩٢٥م) وسينما مسرح إسبانيول سنة (١٩٢٣م)، ويتسع لـ(٢٢٠٠) متفرج، والكنيسة الملقبة بسيدة الانتصارات سنة (١٩٢٧م) أكبر كنائس المدينة وأهمها على


معالم تراثية

شيدها القائد الغرناطي سيدي علي المنظري ويعود تاريخها إلى الحقبة الرومانية (٣٠٠) سنة ق.م


مدينة تطوان


جانب من بيوتها التقليدية

الإطلاق، إذ تتوسطها ساحة مولاي المهدي أو Plaza primo كما كان يطلق عليها سابقا.

وتشهد تطوان توافد العديد من السياح الأجانب والمغاربة على المدينة، لما توفره لهم من فنادق ومطاعم وشواطئ للاصطياف، كشاطئ مرتين وشاطئ كابو نيغرو، وشاطئ تارغا، وشاطئ أمسا، ومرافق وخدمات أخرى، فضلاً عن طيبة أهلها وترحيبهم بأهل الداخل من باقي المدن المغربية وبشاشتهم المستديمة، التي تتناغم بشكل كبير مع طبيعة المدينة وطبيعة أهلها المسالمين والبشوشين.

تتميز تطوان بمجموعة من الصنائع والفنون، على رأسها صناعة الزليج التطواني، الذي يعد عنصراً أساسياً، في تشكيل الهوية المغربية الأندلسية لفن العمارة بمدينة تطوان، ومن خصائصه الألوان الخمسة؛ الأخضر في إشارة إلى التأثير الإسلامي، والأزرق ويرمز إلى لون البحر، والأبيض المكسر والأسود ثم الأصفر البرتقالي، إضافة إلى الصناعات التقليدية الأخرى التي عرفتها سائر المدن الإسلامية كإشبيلية وفاس وقرطبة وغرناطة، وكان أصحابها من الحدادين والقطانين والخرازين وصاغة الذهب والنجارين والعطارين وغيرهم.

أما بالنسبة إلى الفنون، فالطرب الأندلسي والطرب الغرناطي من الفنون الرائدة في مدينة تطوان، لاتزال منتشرة إلى اليوم لما أتى بها المهاجرون الأندلسيون وتمسكوا بها في الاحتفالات والمناسبات الرسمية كالحفلات العائلية والأعراس.

وتظل تطوان، إحدى الحواضر المغربية الأندلسية، التي تتمتع برونق طبيعتها الخلابة وجمال تضاريسها الجبلية، إذ تجمع بين البحر والجبل والسهل في آن ، إضافة إلى خصوبة أراضيها وخضرة بساتينها ووفرة مياهها وهوائها النقي، وهو ما يعكس سر تفردها وبهائها بين المدن المغربية الأخرى، سواء في الشمال أو في الجنوب.

الطرب الأندلسي والغرناطي من الفنون الرائدة في احتفالات وأعراس تطوان


تطوان جارة البحر



د. يحيى عمارة

إبداعات الرؤية و«حفريات المعرفة»

أحمد شراك..

المفكر الاجتماعي العربي

لا يختلف اثنان في القول، أن المفكر والباحث الاجتماعي أحمد شراك رمز من رموز الثقافة العربية المعاصرة بالمغرب، والذي استطاع أن يؤسس الخطاب الثقافي الاجتماعي تأسيساً معرفياً ومنهجياً وثقافياً، وهو الخطاب الذي شارك بشكل ملحوظ في تجديد أدوات التفكير العربي، وتغيير أسئلته الاجتماعية الثقافية، وذلك بالقيام بمجموعة من الحفريات المقتربة من ملامسة الأجوبة الحقيقية، التي تحتاج إليها المجتمعات العربية في ارتباطها بثقافتها وحضارتها. هو من هو، من المثقفين العرب الفاعلين الملتزمين بقضايا المجتمع والفكر والثقافة والإبداع، منذ أربعين سنة تقريباً. حيث ظل ومازال يرى، أن الواقع العربي المعاصر بحاجة إلى اكتشاف ثقافته الاجتماعية ودراستها ومراجعتها، لكي تتمكن من تطوير أدواتها وتصوراتها، وفي الوقت نفسه، ظل يرى كذلك، أن المثقف العربي هو الآخر في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في الذي يمارسه وفق معايشته للمتغيرات، حيث من دون الوعي النقدي والبحث المعرفي، لن يستطيع تقديم أي إنجازات تؤسس الواقع العربي المنشود.

وليس ببعيد، تصنيف المفكر الاجتماعي أحمد شراك، ضمن الموجة الثانية التنويرية، التي عرفها المشهد الثقافي المغربي، بعد الثمانينيات من القرن العشرين، والتي ظهرت بعد الموجة الأولى، التي أسست علم الاجتماع العربي بالمغرب بعد الاستقلال، والتي تتشكل من عبدالكبير الخطيبي، وفاطمة المرنيسي، ومحمد جسوس، وأحمد السطاتي، والتي تأثر بها الباحث وتشبع بثقافتها، ليس لغرض احتذاء طروحاتها، بل للاستمرار في استدراك ما فات تنويرها؛ ليكون بذلك من المثقفين الاجتماعيين التنويريين المجددين للخطاب الثقافي العربي ، ويختار ولوج عالَم البحث في سوسيولوجيا الثقافة بوصفه عالَماً يتضمن منهجية مثمرة للغاية، في فهم الجوانب الرئيسة للأوضاع الإنسانية والإشكاليات الاجتماعية العربية المرتبطة ارتباطا وثيقاً بالعوالم الثقافية والفكرية والأدبية والإبداعية، ولِيُقَدِّم طروحات جديدة لم تعالجها باقي التخصصات من جهة، ولم تقترب منها من جهة أخرى.

فمن خصائص الكتابة البحثية الاجتماعية، التي ينفرد بها نجد خاصية العمل على كشف ما لم يكشفه السابقون، والرؤية بالعين الثالثة ما لا يراه غيره إن صح التعبير، وهي عين عالم الاجتماع، النافذة، والناقدة، والمتفحصة التي تتعبأ لقراءة الواقع العربي والإنساني بصفة عامة اجتماعياً وثقافياً ونفسياً؛ انطلاقاً من اللا مفكر فيه، وغير العلني، ليس لترسيخه أو تثبيته، بل لنقد القاتم فيه، واستشراف القادم المستجيب للانتظارات. وهي الخاصية التي جعلت مشروعه يتميز بالملاحظة والتحليل، وفتح النقاش المُعَمَّق حول القضايا الاجتماعية والثقافية والأدبية بروح نقدية واستشرافية، والإسهام في عقلنة الرؤية والثقافة والممارسة، وعدم الاعتماد على الوسائل النظرية والمنهجية، التي يغلب عليها طابع التقليد والاتباع، بل السعي إلى

> لا يمكننا التغاضي عن الخصائص التي تؤسس لمنظور الإبداعية في السوسيولوجية الثقافية

تقديم الجديد عبر التفكير المؤسساتي، المنطلق من وضع مقاربات سوسيولوجية تأسيساتية جديدة، تكون في مستوى إبداعات المجتمعات العربية وتطلعاتها، وتكون قادرة كذلك على كشف هذه الإبداعات، وفهمها، وما تتميز به من خصوصية وأصالة وجديد، مع الاعتماد على العنصر الرؤيوي، الذي ينبني على استحضار الوعي النقدي في كل دراسة بحثية، والعنصر المعرفي المعتمد أساساً على كل ما هو مرجعي علمي متين، مع توظيفهما بوعي وبحزم في ممارسات ميدانية هادفة وطويلة النَّفَس؛ وهذا ما حققته مؤلفاتُه المتعددة التي تناهز العشرين كتاباً، من أهمها (سوسيولوجيا التراكم الثقافي)، و(مسالك القراءة)، و(الغرافيتيا أو الخربشات على الحيطان العربية)، (سوسيولوجيا المشكلات الاجتماعية)، و(الكتابة على الجدران المدرسية)، ثم (سوسيولوجيا الجمعيات الثقافية).

فالمطلع على مشروع الرجل البحثي لا يمكنه التغاضي عن هذه الخصائص، التي تؤسس لمنظور الإبداعية في السوسيولوجيا الثقافية، التي تقوم على الانطلاق من البحث الميداني الذي هو مفتاح الإبداع السوسيولوجي في الوطن العربي. ويُعَدُّ كتابه (الغرافيتيا أو الخربشات العربية على الحيطان)، من المؤلفات النموذجية الملائمة للإبداعية في مشروعه، حيث يقوم الكتاب على الحفر في اللامفكر فيه، والهامشي، والمنسي؛ ليصبح هذا الهامشي عَتَبَةً إجباريةً لا بد منها لكل باحث يريد تقديم بدائل وحلول نفسية ووجودية وأخلاقية للمعيش الاجتماعي العربي. فالبحث في الهامش المعلن والسري هو ثقافة اعتراف من سوسيولوجي لِعَالَم رمزي يستحق الانتباه والالتفات، فالاشتغال على الغرافيتيا (الكتابة على الجدران)، (رسالة قوية تشير إلى ضرورة الاهتمام بحوافز الإحباط واليأس والقهر التي تؤشر على عدم الإنصات والإهمال للمُمارِس الغرافيتي). كما ورد في أكثر من موضع من الكتاب.

وقد يكون مُجْدياً الإشارة هنا، إلى أن كتابه (معارج العبور، سيرة الجغرافيات الذاتية)، ينطلق من هذه الخاصية التي استطاعت الجمع بين الكتابة الأدبية والكتابة الاجتماعية، وباقي الكتابات عبر موضوعة الرحلة العربية المعاصرة، في ارتباطها بالمكان الذات والمكان الآخر، بالمكان الأنا والمكان الغير، وهي الرحلة المعاصرة التي كانت (حصيلة إقامات وزيارات (جزئية ومفتوحة)، وتحديداً معارج عبور ما بين الأنا (المكان والفضاء) الذي يعبرنا، وما بين الأنا الذي يعبر الآخر (المكان والفضاء أيضاً)، والآخر الذي يعبرنا (التناص المكاني أو التفاضؤ)، على حد تعبيره.

كما تتمظهر خاصية الإبداعية في مشروعه الفكري الاجتماعي الثقافي، في مسألة اللغة المزدوجة، التي يتميز بها عالم الاجتماع، حيث نلاحظ في كتاباته العلمية والأدبية الجمع بين الفكر والإبداع؛ بين اللسان والنفس والمجتمع، بين البيئة والتاريخ، بين الأمة والفرد، بين الوعي والوجود، وهي التي يمكن أن نسميها (اللغة الوجودية الاجتماعية) التي تعمل على الكشف والبحث والنقد والجرأة والواقعية، إنها لغة الباحث والمبدع في الوقت نفسه، لغة البحث عن الحلم المرجو، وعن التشبث بالرمزي في الحياة والتجربة، وعن ممارسة الكتابة بوصفها خطاباً مؤسساتياً، إنسانياً، قيمياً، معرفياً، يسهم في بناء المجتمع العربي ثقافياً واجتماعياً.

لتبقى في النهاية، إبداعات الرؤية و(حفريات المعرفة) سمةً رئيسةً تبرز في كل مؤلفاته، والتي مَكَّنَتْه من التوفيق بين المختلف والمؤتلف، ومُقَدّمَةً للقارئ العربي مشروعاً جديداً، ينزع إلى كتابة حداثية مغايرة للكتابات الاجتماعية العربية عامة والمغربية خاصة، إنها كتابة المفارقات المنسجمة المحددة في التصور الجديد الخارج على المعهود والمألوف؛ والتي يلتقي فيها السوسيولوجي مع الأدبي والفكري والتاريخي والحضاري والأنثروبولوجي؛ كتابة تنطلق من الأسئلة لتقدم أجوبة الانفتاح على الإشكاليات الوجودية والإنسانية والحضارية والفكرية؛ وتصبح بذلك كتابةً مُرَكَّبَةً تقوم على تركيب المتناقضات، قصد التحرر من السُّنَن الأحادية في الكتابة الاجتماعية الكلاسيكية من جهة، وفي الكتابة الأدبية من جهة أخرى، وقصد خلخلة الفواصل القائمة بين علم الاجتماع والآداب، ولتتواصل فيها علمية الباحث الاجتماعي بلغة المبدع الممتعة.

يعد من رموز الثقافة العربية المعاصرة في المغرب

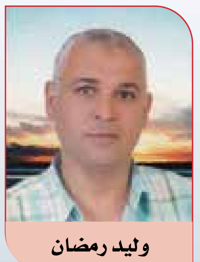
نجح في أن يؤسس الخطاب الثقافي الاجتماعي تأسيساً معرفياً ومنهجياً

يصنف ضمن الموجة الثانية التنويرية التي عرفها المغرب بعد الثمانينيات

أسسها الفينيقيون قبل الميلاد بألف عام

طرابلس الفيحاء
مدينة الحضارات والثقافات

طرابلس المدينة الساحرة أسسها الفينيقيون قبل الميلاد بنحو ألف عام.. تكنى بالفيحاء الصغرى، وتاريخياً نسب إليها اسم طرابلس الشام وطرابلس الشرق لتمييزها عن مدينة طرابلس الليبية.. تضم المدينة اللبنانية أكثر من (١٦٠) معلماً تاريخياً وهي الثانية بآثارها المملوكية بعد القاهرة.


وليد رمضان

لقبت طرابلس عاصمة لبنان الشمالي بعدة ألقاب.. الفيحاء الصغرى، طرابلس الشام، طرابلس الشرق.. مدينة الحضارات والثقافات، مدينة المساجد والعلم والتاريخ، وفي العصور القديمة عرفت طرابلس بألقاب كثيرة منها (متروبول فينيقيا)، (دار الذروة)، (دار الشورى) عندما أصبحت مقراً للاتحاد الفينيقي الذي ضم المدن الثلاث الممثلة لمدن فينيقيا الكبرى: صيدا، وصور، وأرواد.

وطرابلس هي تعريب لكلمة (تريبوليس) اليونانية والتي تعنى المدن الثلاث، ويعود الاسم إلى تأسيس أول اتحاد لثلاث مدن من فينيقيا القديمة هي: صور، وصيدا، وأرواد، حيث نشأت عنه مدينة فينيقية بثلاثة أحياء عمرانية وهي: مايسا، ومحلاتا، وكايسا، وشكلت تلك المدينة فيما بعد بأحيائها العمرانية الثلاثة النواة الأساسية التي قامت عليها طرابلس اليوم.

أصبحت طرابلس بين المدن الفينيقية في القرنين السادس والرابع قبل الميلاد، حيث كانت عاصمة للاتحاد الفينيقي فأصبح اسمها (أثر) في السنة الأولى من عصر الملك أرتخشتا الثالث (٣٣٨ق م – ٣٥٩ق م)، وورد اسمها في تل العمارنة (دربلي)، وفي آثار أخرى سميت (حليا).

تقع طرابلس على الساحل الشرقي للبحر المتوسط، وهي ثاني أكبر مدن لبنان بعد العاصمة بيروت، وتبلغ مساحتها (٢٠,٤كم٢)، وعدد سكانها يقارب

الـ(٩٠٠) ألف نسمة وهي تبعد عن بيروت إلى الشمال قرابة (٨٥) كيلومتراً، كما تبعد عن الحدود السورية نحو (٤٠) كيلومتراً، وكانت المدينة تابعة لما سمي بسوريا الكبرى ما قبل عام (١٩٤٨م)، وعرفت منذ القدم بموقعها الجغرافي المميز، لأنها صلة الوصل ما بين الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط والداخل السوري والغربي، ما جعلها مركزاً تجارياً مهماً على مستوى لبنان والمنطقة.

تنقسم المدينة إدارياً الى سبعة أقضية وهي (طرابلس – البترون – الكورة – بشري – الزاوية – الضنية – المنية – عكار)، ويعتمد اقتصاد طرابلس على الصناعات الحرفية وبعض الصناعات التحويلية الصغيرة والسياحة، وتنقسم المدينة الى قسمين.. القسم الأول هو الميناء، والقسم الثاني هو المدينة نفسها وتقع أمام ساحلها مجموعة جزر صغيرة أهمها الرامكين – النخل – سنتي، وقد أعلنت جميعها عام (١٩٩٣م) محمية طبيعية بحرية تعرف باسم محمية جزر النخل

تعاقبت على طرابلس الأمم والعهود، من الفينيقيين والعرب والفرنجة والمماليك والعثمانيين، ووصفت بأرض الرباط في عصر صدر الإسلام لأنها تشرفت باستقبال أعيان الصحابة والتابعين، الذين رابطوا فيها وفي محيطها، وفي العصر الأموي استحقت طرابلس لقب الفيحاء الصغرى، لأنها كانت تحاكي بجمال موقعها وتقاليد أهلها مدينة دمشق، ولأنها كانت محل رعاية الحكام وعناية الولاة، حيث كانت آنذاك قاعدة بحرية ودار صناعة لتوافر أخشاب الأرز اللبناني، وفيها بنى معاوية أسطوله العظيم الذي انتصر فيه على البيزنطيين في معركة (ذات الصواري)، ولقبت في العصر الفاطمي بدار العلم، لأنها احتلت مركز الصدارة العلمية في بلاد الشام في عهد بني عمار، فقد كان فيها كثير من كتب العرب والعجم واليونان، ويرى المؤرخ العربي (ابن أبي طي) أن عدد هذه الكتب كان أكثر من ثلاثة ملايين كتاب وصاحب هذه المكتبة أبو الحسن طالب، قاضي طرابلس أو واليها.

يخترق المدينة نهر يتدفق من مغارة قاديشا في أعلى جبل المكمل، ويجري في

> **طرابلس تعريب لكلمة (تريبوليس) وتعني اتحاد مدن صور وصيدا وأرواد**

> **موقعها على شرقي المتوسط وربطها الساحل بالداخل السوري جعلها مركزاً تجارياً مهماً**



واد عميق يعتبر من أشد أودية لبنان وعورة وعمقاً، ومن أكثرها روعة وجمالاً ويعرف محلياً بنهر (أبو علي) نسبة إلى أبو علي بن عمار أحد ولاتها من أسرة بني عمار الذين حكموا طرابلس في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي، وكانت طرابلس في كل عهود التاريخ تتميز بغنى طبيعتها وجمالها وازدهارها، وكانت حاصلاتها غزيرة جداً بفضل المياه التي تتدفق عليها من نهر (رشعين)، ونهر (أبو علي) الذي يشطر طرابلس إلى شطرين شرقي وغربي، وقد اشتهرت بزراعة البرتقال والحمضيات والفاكهة بكل أنواعها والحبوب والزيتون وقصب السكر، والوارد والصادر إليها كثير، والبحر محدق بها من ثلاثة أوجه، وهى معقل من معاقل الشام، وتضاف إليها عدة قلاع وحصون داخلة في أعمالها، وقال عنها المؤرخ ابن الأثير في كتابه (الكامل في التاريخ)، (وكانت طرابلس في عصر بني عمار من أعظم بلاد الإسلام وأكثرها تجملاً وثروة).

ووصفها ابن بطوطة بقوله (هي إحدى قواعد الشام وبلدانها الضخام، تخترقها الأنهار وتحفها البساتين والأشجار، ويكنفها البحر بمرافقه العميقة، والبر بخيراته المقيمة، ولها الأسواق العجيبة والمسارح الخصيبة، أما طرابلس القديمة فكانت على ضفة لبحر وتملكها الروم، وبهذه المدينة حمامات حسان)، ووصفها الشريف الإدريسي بقوله (طرابلس مدينة الشام عظيمة عليها أسوار صخر منيع ولها رساتيق (قرى ومقاطعات) وأكوار (جمع كورة) وضياع جليلة، وبها من شجر الزيتون والكروم وقصب السكر وأنواع الفواكه وضروب الغلات الشيء الكثير).

تضم طرابلس أكثر من (١٦٠) معلماً تاريخياً بين قلعة ومدرسة وجامع وخان وحمام وسبيل وسوق، وغيرها من المعالم التاريخية والفنية، وهي تمثل متحفاً حياً يجمع بين الآثار الرومانية والبيزنطية، والآثار الفاطمية والصليبية والعمارة المملوكية والعثمانية.

من أهم المساجد في مدينة طرابلس مسجد (المنصوري الكبير) الذي يعد أكبر جوامع طرابلس ولبنان، أمر ببنائه السلطان الأشرف خليل بن قلاوون في (٦٩٣هـ - ١٢٩٣م) وجامع (العطار) الذي بناه بدرالدين بن العطار أحد عطاري طرابلس الأثرياء عام (٧١٦هـ - ١٣١٦م) على نفقته الخاصة بإشراف كبير المهندسين في عصره أبي بكر البصيص البعلبكي، ومن أجمل مساجد ومدارس طرابلس المملوكية جامع ومدرسة (البرطاس) وبناه الأمير عيسى بن عمر البرطاس نحو (٧١٠هـ - ١٣١٠م) ليكون مدرسة لطلبة العلم ومسجداً، ومن أجمل وأفخم الجوامع في طرابلس ولبنان (جامع طينال) بناه الأمير سيف الدين طينال الأشرف الحاجب عام (٧٣٦هـ -

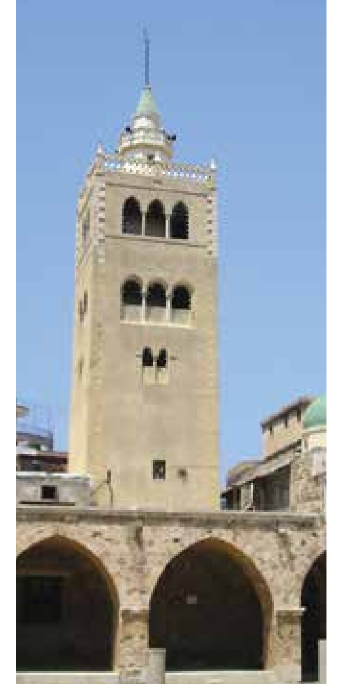
تعاقبت على طرابلس الأمم والعهود من الفينيقيين والعرب والفرنجة والمماليك والعثمانيين

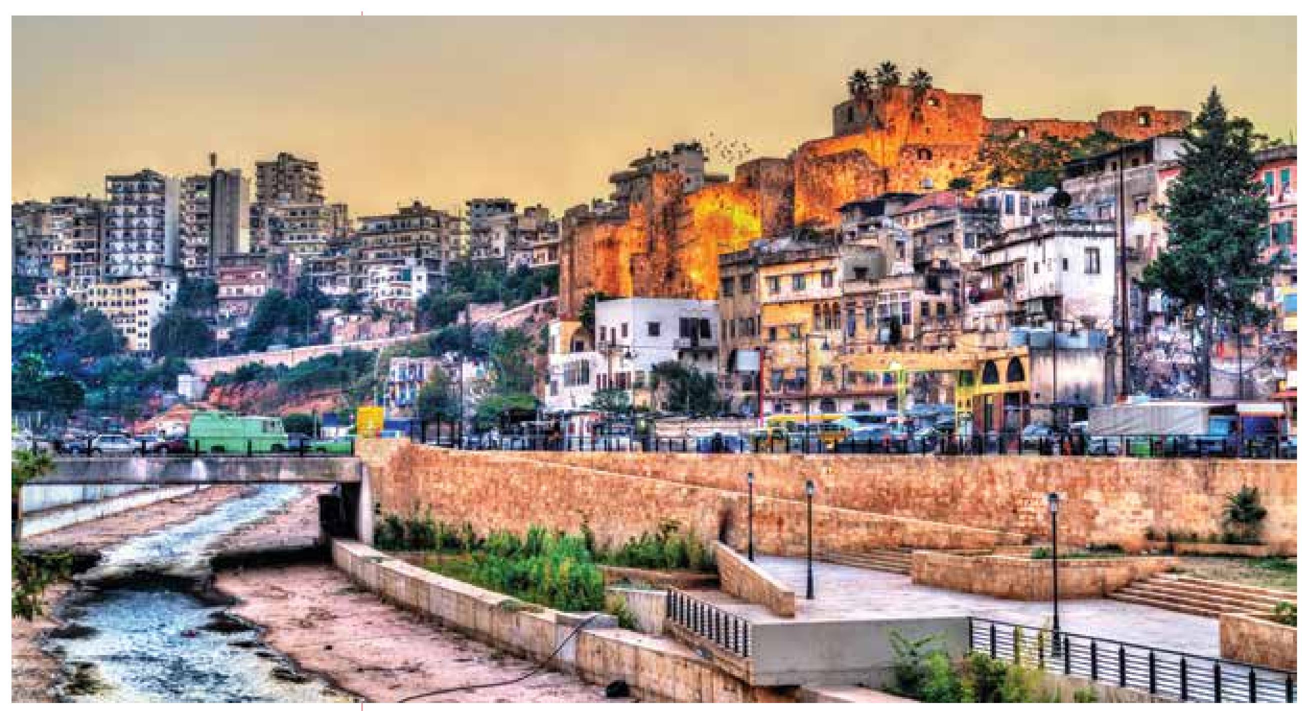
وصفها ابن بطوطة بأنها إحدى قواعد الشام وبلدانها


طرابلس القديمة


قلعة طرابلس

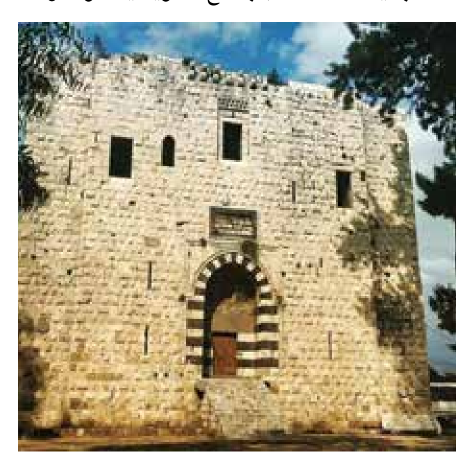

من أسواق المدينة


الجامع المنصوري الكبير


مدينة طرابلس

١٣٣٦م). وهناك جامع التوبة، وجامع سيدي عبدالواحد، وجامع أرغون شاه، ومسجد القلعة، وجامع البدراوي، ومسجد البهاء، وجامع الطحام المملوكي، ومسجد الحجيجية، وجامع الحميدي، وجامع الأويسية.

ومن أهم المدارس في طرابلس المدرسة النورية، والمدرسة الماردانية، والمدرسة الشمسية التي تعد أقدم مدارس المماليك بطرابلس، بناها القاضي شمس الدين أحمد بن عطية الإسكندري، والمدرسة السقوقية والمدرسة القادرية، وهي الأكبر بين مدارس طرابلس المملوكية بعد القرطاوية، ويعود بناؤها الى القرن الثامن الهجري، ومدرسة ست الحسن، والمدرسة العجمية، والمدرسية الناصرية، والمدرسة الخاتونية، والمدرسة السنجقية الملحقة بجامع الأويسية، ومدرسة


برج برسباي الأثري

الشيخ الهندي المعروفة بالمشهد، ومدرسة الرفاعي ومدرسة الأمير سنجر الحمصي، ومدرسة القاضي أوغلو العثماني، والمدرسة الرجبية، والمدرسة البشناتية، والمدرسة الأحمدية الملحقة بجامع التوبة.

وتضم طرابلس عدداً من الأسواق القديمة التي يرجع تاريخها الى عصر المماليك مثل سوق النحاسين، وسوق الصياغين، وسوق البازركان وغيرها. كما تضم عدة خانات أشهرها خان العسكر، وخان الخياطين، وخان الصابون، وخان المصريين، ومن قصور طرابلس الشهيرة قصر نوفل العثماني، وقصر الأمير المملوكي سنجر الحمصي، وقصر الأمير المملوكي سيف الدين الطنطاش، وقصر الأمير عزالدين أيبك الموصلي.

تضم طرابلس أيضاً الأبراج والقلاع الحربية، التي أقيمت على امتداد ساحلها للمرابطة فيها والدفاع عنها، ومن أهمها قلعة طرابلس، وبرج الأمير أيتمش، وبرج الأمير جلبان، والأمير الأحمدي، والأمير برسباي، وبرج السلطان قايتباي، وقلعة طرابلس المعروفة باسم قلعة سان جيل كبرى القلاع الحربية في لبنان وأقدمها.

كما تضم طرابلس ساحات شهيرة اهمها ساحة التل، وساحة الكورة، وساحة الحمص، وبها أيضاً عشرات البرك وسبل المياه المنتشرة في أسواق المدينة القديمة الساحرة.

وصفت بأرض الرباط لأنها استقبلت أعيان الصحابة والتابعين الذين رابطوا فيها

تشتهر بقلاعها وأبراجها وساحاتها ومساجدها ومدارسها العلمية



د. عبدالعزيز المقالح

التوثيق.. ومؤثرات الزمن

ضمّت المكتبة اليمنية عشرات بل مئات الكتب، التي ترصد التطورات التاريخية التي شهدها اليمن في الثلاثين عاماً الأخيرة، وفي بعض هذه الكتب ما يستحق الوقوف والتناول، لا سيما كِتاب الأستاذ الدكتور أحمد قائد الصايدي، المسمى (اليمن عشية الثورة). وقد أحسن الدكتور الصايدي بترجمة هذا الكتاب ليقدم لنا من خلاله صورةً للمشهد الذي رافق السنوات التي تَقدَّمت الثورة (٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م) والتي تَلَتها. والكتاب المشار إليه يجمع عدداً من التقارير العلمية التي كتبها علماء وباحثون ألمان من مختلف التخصصات. وما أحوَجَ اليمنيين اليوم إلى إعادة النظر في ما كتبه الآخرون عنهم، ليدركوا أين كانوا وأين صاروا، وهل كانت هنالك استجابة حقيقية لمؤثرات الزمن ودورها في تحريك الجامد والخامد من ملامح الحياة التي كانت سائدةً عشيَّةَ الثورة؟!

تقول البعثة الألمانية الطبية التي أرسلتها حكومة جمهورية ألمانيا الديمقراطية في شهر أغسطس (١٩٥٨م)، وعادت إلى ألمانيا بتقرير عن الوضع الصحي في اليمن:

يقع مطار الحديدة في مكان ملاصق للبحر الأحمر، وقد استقبلتنا فيه موجةٌ غير عادية من الحر والرطوبة، وما إن خطونا بضع خطوات على أرضه حتى التصقت ملابسنا بأجسامنا التصاقاً كاملاً، وقد واصلنا رحلتنا الجوية من الحديدة إلى تعز مقر الحكومة، ومعنا وزير التعليم اليمني وزوجته وبعض العسكر المسلحين، ووزير التعليم هذا هو من إخوة الإمام. وفي تعز نزلنا ضيوفاً على الملك في دار الضيافة الحكومي، وفي اليوم التالي تحدثنا حديثاً مطولاً مع وزير الصحة اليمني، الذي أبلغنا أثناء المحادثة أن الملك سوف يستقبلنا خلال الأيام القريبة القادمة. وفي مساء اليوم نفسه استُدعينا إلى القصر الملكي لندوّن كلمة في السجل الذهبي لليمن، وقد قمنا بزيارة للمستشفى الملكي وتحدثنا مع الأطباء الأوروبيين فيه، وقبل ظهر يوم العاشر من سبتمبر، اتجهنا بصحبة وكيل وزارة الخارجية (الشامي) إلى قصر الملك في (صالة) لنمثُل بين يدي الإمام، وفي أثناء وجودنا في القصر تحدثنا مطولاً مع ولي العهد، حول الوضع الصحي للإمام الذي قمنا بمعاينته، وقد مكثنا نحو ثلاث ساعات.

في الأيام التالية استضافنا يمنيون وأوروبيون. وفي الثالث عشر من سبتمبر توجهنا مع أحد أعضاء البعثة الأوروبية على متن سيارة (جيب) إلى مدينة صنعاء. وبعد أن تجاوزنا الكثير من الصعوبات التي صادفَتنا بسبب حالة الطريق، ممرات ضيقة، توجَّب علينا عبورُها، ومجاري سيول، ومناطق مستنقعات، وصلنا في مساء اليوم الأول لرحلتنا إلى مدينة إب مقر أحد نواب الإمام، وبتنا ليلتنا في دار الضيافة الحكومي، وفي اليوم التالي زرنا مبنى المستشفى كما زرنا المدينة والجامع ومنشأة تزويد المدينة بالماء، وبعد ظهر اليوم نفسه اتجهنا إلى المدينة الملكية القديمة (جِبْلة) التي كانت في القرن الثامن مقر الملكة اليمنية (أروى)، وفي عهد هذه الملكة رصفت تلك الطرقات إلى مدينة جبلة، شاهدنا بقاياها مراراً خلال رحلتنا، ورصفت تلك الطرقات

> التقارير العلمية التي صورت الأوضاع الصحية والاقتصادية في اليمن جديرة بالاهتمام

بقطع الحجارة المتلاصقة لا سيما على الممرات الضيقة.

ولكي يكون التقرير شاملاً، كان عليه أن يضيف مزيداً من المعلومات عن القضايا العامة، صحيّاً وثقافيّاً وتاريخيّاً. يقول أحد هؤلاء الباحثين: وزير الصحة هو في الوقت نفسه وزير التجارة، ولا توجد وزارات في اليمن بالمفهوم الأوروبي، وبالتالي لا توجد إدارات للخدمات الصحية، وليس لدى الوزير إلمام بوضع المؤسسات الصحية، ولا توجد أيضاً تصورات حول كيفية تحسين مستوى الخدمات الصحية في المستقبل. ويفترض أن لا تكون عملية بناء وتحسين الخدمات الصحية أمراً صعباً، فالمؤسسات الصحية القائمة هي مؤسسات حكومية، وبغض النظر عن الأطباء المحليين الذين يصادفهم المرء أحياناً برفقة مديري المناطق التي يديرها نواب الإمام والعمال، لا توجد إدارات فرعية للخدمات الصحية في هذه المناطق، ولهذه الأسباب يصبح مفهوماً عدم إمكانية الحصول على معلومات وإحصاءات خاصة بالخدمات الصحية.

ويبدو أن وزير الصحة ليست تحت تصرفه ميزانيةٌ خاصة بوزارته، فإنفاق النقود للأغراض الصحية هي من صلاحيات الإمام ونوابه في الألوية، ويمكن من خلال المستوى الذي وصل إليه مستشفى الحديدة أن نتبين ما يستطيع تحقيقه نائب الإمام في هذا المجال، ونواب الإمام الآخرون أيضاً لديهم اهتمام بالخدمات الصحية، ولكن ينقصهم المال اللازم لبناء وتطوير المستشفيات والاستعانة بالمستشارين الفنيين والأطباء. وفي هذا الوضع، هناك محذور في أن ينفق المال القليل المتوفر في أغراض غير مفيدة، وفي اليمن يعتبر التدريب في أحد المستشفيات لمدة عامين كافياً ليحصل المتدرب على تصريح يخوله بالعمل (حكيماً) أي طبيباً، بعد أن يجتاز امتحاناً رسميّاً يجريه له مدير المستشفى وممثل الحكومة. ويعمل هؤلاء (الحكماء) أطباء عسكريين في مستشفيات صنعاء، وحجة، والبيضاء، وفي المدن والقرى.

أمّا كيف يمارس هؤلاء عملهم، فقد تكونت لدينا صورة عن ذلك، من خلال بعض الحالات، ويصبح الأمر أكثر مدعاة للتساؤل حول هذه المسارات الطبية، عندما يتجرأ أحد هؤلاء ويجري عملية جراحية، أو عندما ينشئ أحدهم علاقة بأحد التجار الذين يبيعون الأدوية، فتثمر شراكتهما ازدهاراً في عملهما معاً، ويؤدي ترويجها اللامسؤول للمضادات الحيوية إلى نتائج خطيرة.

ويبذل الأطباء السوفييت في صنعاء جهودهم لإعداد ممرضين من الشباب الذكور، من الناحيتين، النظرية والعملية. ولتسهيل عملية الإعداد هذه، يُستعان بمترجم البعثة الطبية، والمترجم يكون عادةً من طلاب الجامعات السوفييتية، الذين يستفيدون من إقامتهم في اليمن لتحسين مستواهم في اللغة العربية، وفي بعض الأحيان يصادف المرء أفراداً من المساعدين الذين تدربوا في مستشفيات سوريا أو في مستشفيات بلدان عربية أخرى، وما عدا هؤلاء، فإن الطبيب الأجنبي في اليمن يدرب مساعديه بنفسه. ولأن مرتبات المساعدين ضئيلة جدّاً، ولا تدفع لهم في أوقات منتظمة، فإنهم غالباً ما يغيرون أماكن عملهم. وفي مستشفى تعز، تعمل ممرضات حبشيات في القسم الذي يعالج فيه مرضى البلاط الملكي، وتعتبر وظيفة التمريض حتى الآن وظيفةً رجالية، ولأسباب دينية لا يسمح للمرأة اليمنية بالعمل في الخدمات الصحية.

ويسيطر كبار التجار على تجارة الأدوية في اليمن، وتوفر المراكز الحكومية حاجة المستشفيات من الأدوية، كما هو الحال في الصيدلية الحكومية بصنعاء، التي هي بالأحرى مجرد مخزن للأدوية، ويمارس صغار التجار بيع الأدوية في عموم البلاد.

تبقت إشارة أخيرة إلى هذه التقارير العلمية، التي تناولت أوضاع اليمن الصحية والاقتصادية قبل الثورة، ولم تترك في تتبعها حالة من الحالات الجديرة بالاهتمام والانتباه، وإذا كانت الأمور قد تغيرت بعض الشيء، فإن العودة إلى مثل تلك التقارير والتأمل في محتوياتها، يرفع من مستوى الوعي، ويجعلنا نتلمس وسائل الخروج مما تبقى في واقعنا من معاناة أثقلت كاهل اليمن وجعلته عرضة للتراجع والجمود، مقارنة ببقية الأقطار والشعوب، تلك التي نجحت في المقاومة وحققت تطوراً مناسباً، فما علينا إلَّا أن نواصل الخطوات ونتحدى الصعاب مهما كانت ثقيلة وعصية على الحلول.

ضمت المكتبة اليمنية مئات الكتب التي ترصد التطورات التاريخية لليمن خلال الثلاثين عاماً الأخيرة

العودة إلى مثل هذه الكتب والتقارير والتأمل في محتوياتها يجعلنا نلتمس وسائل الحلول

حافظت على أسرارها لعقود من الزمن

تمبكتو..

جوهرة الصحراء والدرر المكنونة



بسبب الاضطرابات السياسية والحرب، باتت آلاف الوثائق القديمة والمخطوطات الثمينة بشمالي (مالي) مهددة بالإتلاف. ومنذ عدة سنوات دقت (اليونيسكو) ناقوس الخطر ووضعت (تمبكتو) على سلم الأولويات وضمن التراث العالمي المهدد بالخطر، نتيجة الحرب التي تسببت في هدم عديد الأضرحة وحرق آلاف المخطوطات المحفوظة بالمدينة، التي حافظت على أسرارها لعقود من الزمن.

عبدالله بن محمد

تضم تمبكتو، مدينة الزهاد، نحو خمسين ألف ساكن، ومنذ خمسة قرون، كانت مركزاً ثقافياً يشع على العالم وتستقطب إلى داخل أسوارها العلماء والأدباء، وأكثر من خمسة وعشرين ألف طالب علم، يتوافدون عليها من مصر والأندلس والمغرب. ونتيجة لذلك شهدت نشاطاً كبيراً للنشر والتأليف، تطلب بدوره عدداً كبيراً من النسّاخ والمترجمين، إضافة إلى المجلدين والمزوّقين. الباحثون والدارسون، برغم ذلك، لم يباشروا مهمة الكشف عن عشرات الآلاف من المؤلفات التي ظلت رهينة الخزائن الخشبية أو الحقائب الحديدية إلا في سنة (١٩٧٠م).

في نظر الأوروبيين، كانت إفريقيا قارة متخلفة، وكانت صورة تمبكتو في الخارج، على غرار بقية المدن، بدائية ومجرّدة من كل أشكال الحضارة أو الثقافة، في ظل لا مبالاة عجيبة من المستكشفين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، وبرغم أنها كانت مدينة مشعة بعلومها وطلابها في تلك الفترة، فإن اسمها (تمبكتو) كان يوحي بالمخاطر والطرق الوعرة التي لا يمكن الوصول إليها بسهولة. كانت الغربيون يتداولون عبارة مشهورة (أبعد من تمبكتو) في إشارة إلى الطرف الآخر من العالم. وفي الواقع تناقلت الروايات ما كانت تزخر به المدينة من ثراء بفضل تجارة الذهب والعبيد والملح. واهتم الحاكم العسكري



للسنغال المحتلة في ذلك الوقت بأمر تمبكتو، وشجّع المستكشف الفرنسي رونيه كاليه على الذهاب الى المدينة الممنوعة فتعلم العربية ودخلها متنكراً. وفي سنة (١٨٥٣م) اكتشف عالم الأنثروبولوجيا الألماني هايدريخ باخ مخطوطات قيمة بالمدينة أهمها مخطوطة (تاريخ السودان) بالعربية وهي تتضمن تاريخ حكام المنطقة منذ أن دخلها الإسلام في القرن الحادي عشر.

وبحكم موقعها المتميز في الصحراء، عرفت المدينة اختلاطاً بين الأجناس المتنوعة، وأشعت جوهرة الصحراء في مفترق الطرق التجارية. وفي حدود القرن الحادي عشر، كان الطوارق أول من حط الرحال على بعد بضعة كيلومترات من نهر النيجر على مقربة من (تمبكتو) للتزوّد قبل أن يصل إليها التجار العرب في قوافلهم التجارية. كانت المدينة تابعة لإمبراطورية مالي الشاسعة، التي تمتد من المحيط الأطلسي غرباً إلى الصحراء الكبرى الشاسعة، وفي سنة (١٣٢٥م) ذكر المؤرّخ كانكان موسى أن الملقب مانسا (أو ملك الملوك) قد زار مكة المكرمة للحج في قافلة تضم أربعين دابة محملة بالذهب، إضافة إلى خمسين ألف مترجل يحمل كل واحد منهم صفائح من الذهب، وزن الواحدة أكثر من ثلاثة كيلوغرامات، وعاد على أثرها الملك من البقاع المقدسة بلقب الخليفة، ومحملاً بمراسيم ومشاريع ورسومات بناء، كبناء أول مسجد بتمبكتو في المكان الذي توقف فيه في طريق عودته.

منذ القدم، كانت (تمبكتو) مركز التبادلات التجارية العابرة للصحراء. فيها يجتمع النبلاء، من أجل تبادل الأقمشة المفعمة بالألوان الزاهية المتأتية من البحر المتوسط، وبلغ النشاط التجاري درجة بالغة من التنظيم، كما توثقه تفاصيل الحسابات الدقيقة في سجلات تجارية، وخاصة أسعار المزادات لبعض المواد المتداولة كالملح والأقمشة.

وبرغم أن الفتح الإسلامي للمدينة قد تزامن مع دخول اللغة العربية إلى المنطقة، فإن تدريس العربية وانتشارها بكثافة بين السكان المحليين، تطلب قروناً من الزمن. وفي بعض المخطوطات أعيد نسخ بعض اللهجات الإفريقية وفق خصوصيات اللغة العربية، وهو ما سمح للسكان باستعمالها كلغة رسمية منذ القرن (١٦م). تحكم تمبكتو وفق مبادئ الشريعة الإسلامية، ويعين القضاة من طرف الإمبراطور، وهم في العادة من العائلات

كانت مركزاً ثقافياً يشع على العالم وتستقطب داخل أسوارها العلماء والأدباء

عشرات الآلاف من المؤلفات والمخطوطات ظلت رهينة الخزائن والحقائب حتى عام ١٩٧٠م

تزامن الفتح الإسلامي مع دخول اللغة العربية إلى المنطقة بأسرها



رونيه كاليه



جورج بوهاس


من مساجد تمبكتو

الكبيرة، للبت في القضايا الكبرى بين الناس في المدينة. ويخضع القانون المعمول به إلى المناقشة والمراجعة والتحيين الدوري، فتتكدس بالتالي المجلدات وتمتلئ رفوف المكتبات بالقرارات والقوانين. وفي نهاية القرن (١٦م) بلغت إمبراطورية صنغاي وعاصمتها قاو ذروة ازدهارها الفكري، وقد أحصى العالم أحمد بابا، الشخصية التاريخية بمالي نحو (١٦٠٠) مجلد في منزله فقط، مؤكداً أن ذلك يمثل إحدى أصغر المجموعات العديدة الأخرى بالمدينة.

وتدريجياً، بدأ إشعاع (تمبكتو) وازدهارها في كل المجالات، يغري الغزاة والطامعين من الخارج. في سنة (١٥٩١م) أرسل أحمد المنصور، سلطان المغرب، قواته لاحتلال مدينتي (تمبكتو وقاو) وأرسل أحمد بابا إلى المنفى بسبب معارضته لتدخل السلطان المغربي. وهكذا دخلت جوهرة الصحراء طي النسيان ونهبت مخطوطاتها الثمينة وفقدت إشعاعها، برغم أن نشاط النسخ لم ينقطع إلا بحلول المستعمر في (١٨٩٤م). وبعد استقلال مالي بمدة قصيرة في سنة (١٩٦٠م) تحديداً، قرّرت الحكومة إعادة إحياء تراثها، وفتح مركز أحمد بابا للتوثيق والأبحاث سنة (١٩٧٠م) بتومبكتو تحت رعاية اليونيسكو التي أخذت على عاتقها جمع واسترجاع ونسخ ورقمنة المخطوطات. وأخيراً باحت الخزائن بأسرارها للباحثين والمهتمين عموماً، وكشفت عن قصص وقصائد وسرد تاريخي لأهم السلالات الحاكمة، وأطروحات في الطب وعلم الفلك، وتفاسير القرآن الكريم وفتاوى حول مواضيع مختلفة كالزكاة والسرقة والطلاق.

وفي سنة (٢٠٠٥م) عثر جورج بوهاس، الباحث بقسم اللغات بالمدرسة الوطنية العليا بليون الفرنسية، مصادفة على مخطوطة في الفقه بالمكتبة الرئيسية للمدينة. حيث تبين أنها لم تتضمن الأحكام الشرعية فحسب، بل حتى قصة ذي القرنين في القرآن الكريم (الإسكندر الأكبر). كانت المخطوطة في حالة سيئة، وقد فقدت بعض أجزائها، وتولى إكمالها وترجمتها عبر مقارنتها بنسخة أخرى محفوظة بالمكتبة الملكية بالمغرب، إلى جانب مخطوطة أخرى، عبارة عن نسخة جديدة لقصة (ألف ليلة وليلة)، وكانت أكبر بكثير من النسخة الأصلية للحكاية المتداولة. في الوقت الحالي، يحتوي مركز ماما حيدرا بتمبكتو على أكثر من (٤٥) ألف مخطوطة، من بينها ستة آلاف نسخة تم إدراجها بالفهرس حتى الآن. وبالنظر إلى كثافة المادة المتوافرة، فمن الممكن أن نعيد كتابة التاريخ الجديد لتمبكتو، حتى تتبوأ إفريقيا مكانة أرفع بين الأمم حرمت منها لعقود طويلة.

موقعها المتميز في مفترق الطرق التجارية جعلها محط اهتمام العديد من الأجناس والأقوام


مخطوطات تمبكتو


معالم طبيعية في تطوان

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

جماليّات اللّغة



إعداد: فواز الشعار

منْ بدائعِ التّجْنيسِ، وهوَ أنْ يتجانَسَ اللّفْظُ، ويختلفَ الْمَعْنى، كقولِ الشّنفرى:

وبِتْنا كأنَّ النَّبْتَ حُجِّرَ فوقَنا ... بِرِيْحانَةٍ ريحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ

جانسَ بَيْنَ رَيْحانةٍ ورِيحت؛ وتعني: أصابَتْها الرّيحُ فجاءتْ بنَسيمِها.

وقولُ امْرئ القيس:

لقد طَمحَ الطَّمَّاحُ مِنْ بُعْدِ أرْضِهِ ... لِيُلْبِسَني من دائِهِ ما تَلَبَّسا

جانسَ بَيْنَ يُلبسني، وتلبّسا، وقولُه:

ولكنَّما أسْعى لِمَجدٍ مُؤَثَّلٍ ... وقد يُدْرِكُ المَجدَ المؤَثَّلَ أمْثالي

جانس بَيْنَ مُؤَثّل، وأمثالي.

وادي عبقر

ما كلّ يوم

لأبي أذينة (شاعرٌ جاهليٌّ، ابنُ عمّ الأسود بنِ النّعمان، وقدْ قالَها يَحُضُّ الأسوَدَ، على قتالِ آلِ غسّانَ الذين قتلوا أخاه)

(بحر البسيط)

ما كُلُّ يومٍ يَنالُ المَرْءُ ما طَلَبا ... ولا يُسَوِّغُهُ المِقْدارُ ما وَهَبا

وأحْزَمُ النّاسِ مَنْ إنْ نالَ فُرْصَتَهُ ... لَمْ يَجْعَلِ السَّبَبَ المَوْصُولَ مُقْتَضَبا

وأنْصَفُ النَّاسِ في كُلِّ المَواطِنِ مَنْ ... سَقى المُعادِينَ بالكَأْسِ التي شَرِبا

ولَيْسَ يَظْلِمُهُمْ مَنْ راحَ يَضْرِبُهُمْ ... بِحَدِّ سَيْفٍ بِهِ مِنْ قَبْلِهِ ضُرِبا

والعَفْوُ إلّا عَنِ الأكْفاءِ مَكْرُمَةٌ ... مَنْ قالَ غَيْرَ الذي قد قُلْتُهُ كَذَبا

لا تَقْطَعَنْ ذَنَبَ الأفْعى وتُرْسِلَها ... إنْ كنتَ شَهْماً فأَلْحِقْ رَأْسَها الذَّنَبا

هُمْ جَرَّدُوا السَّيْفَ فاجْعَلْهُمْ له جَزَراً ... وأضْرِمُوا النَّارَ فاجْعَلْهُمْ لها حَطَبا

عَلامَ نَقْبَلُ إبْلاً منهمْ، وهُمْ ... لا فِضَّةً قَبِلُوا مِنَّا ولا ذَهَبا

لَوْ لَمْ تَسِرْ جازَ أنْ تَعْفُو مُحاجَزَةً ... واللَّيْثُ لا يُحْسِنُ البُقْيا إذا وَثَبا

قصائد مغنّاة

يا رُبَى

شعر: بشارة الخوري (الأخطلُ الصغير)، لحّنها الأخوان الرّحباني، وغنّتها فيروز، عام ١٩٦١. (مقام العجم)

يا رُبى لا تَتْرُكي وَرْداً ولا تُبقي أقاحا
مَشَتِ الشّامُ إلى لُبْنانَ شَوْقاً والْتِياحا
فافْرُشي الطُرْقَ قُلوباً وثُغوراً وصُداحا
غُرّةٌ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ تَمْلأ اللّيْلَ صَباحا
وحُسامٌ يَعْرُبيُّ الحَدِّ ما مَلَّ الكِفاحا
يَشْرَعانِ الرّايةَ الحَمْراءَ والحَقَّ الصُراحا
جَمَعَ الْمَجْدُ على الأرْزِ سُيوفاً وجِراحا
فتَساوَيْنا جِهاداً وتآخَيْنا سِلاحا
ونَشَرْناها على الدُّنْيا جَناحاً وجَناحا

فقه لغة

فُروق لغوية:

بَيْنَ القِيمَةِ والثَّمَنِ: **القِيمَةُ:** هي الْمُساواةُ لِمِقْدارِ الْمُثمَّنِ، مِنْ غَيْرِ نُقْصانٍ ولا زِيادةٍ. **والثَّمَنُ:** قَدْ يكونُ بَخْساً وقَدْ يكونُ زائداً. بَيْنَ الْمُزاحِ والْمُجونِ: **الْمُزاحُ:** الدُّعابَةُ، مِنْ دونِ إسْفافٍ. **والْمُجونُ:** صلابةُ الوَجْهِ وقِلّةُ الْحَياءِ؛ مَجَنَ الشَّيْءُ يَمْجُنُ مُجوناً: إذا صَلُبَ وغَلُظَ. بَيْنَ الحُزْنِ والْكَرْبِ والكآبةِ: أَنّ **الحُزْنَ** نقيضُ الفرَحِ، وهو خِلافُ السُّرورِ، هو تكاثُف الغَمّ. **والكَرْبُ:** تكاثُفُ الغَمّ مَعَ ضيقِ الصّدْرِ؛ وجَمعُهُ: كُرُوبٌ. أمّا **الكآبَةُ**، فهي أثَرُ الحُزْنِ البادي على الوجْه. بَيْنَ الكِتابِ والسِّفْرِ: **الكتابُ:** يكونُ ورقةً واحدةً، ويكونُ جُمْلَةَ أوراقٍ. **والسِّفْرُ:** الكتابُ الكبيرُ. بَيْنَ أَخْمَدَ النّارَ وأطْفأها: الإخمادُ يُسْتَعْمَلُ في الكَثير. والإطْفاءُ، في الكَثيرِ والقليلِ.

أخطاء

نَسمَعُ من يقول: **(رأسي تؤلمني)** بتأنيث الرأس، وهي خطأ، والصوّاب **(يؤلمني)**، لأنّ الرّأسَ مذكّر. ورَأسُ كلِّ شيءٍ: أَعلاهُ، والجمعُ: رُؤوس وأَرْؤُسٌ. ورَأَسَ فلانٌ القومَ يَرْأَسُهم، رِئاسةً، وهو رَئِيسُهُمْ.. وفي السياق نفسه: يقولُ بعضُهم **(وبحث المجتمعونَ الأمورَ الرئيسيّة)**، وهي خطأ، والصَّوابُ **(الأمورَ الرّئيسةَ)**، تأنيثاً لـ(رئيس) وليسَ نُسبةً لهُ. ورئيسُ القَوْمِ: سَيِّدُهُم. ويقال، كذلك: رَيِّسٌ، على الإدغام، قال الشاعرُ:

لا ذي تَخافُ ولا لِهذا جُرأةٌ
تُهْدى الرَّعيّةُ ما استقامَ الرَّيِّسُ

واحَةُ الشِّعْر

عنان الناطفية

جاريةٌ شاعرةٌ مغنّية،أصلُها منَ اليَمامةِ، وقيلَ منَ المدينةِ المنوّرةِ؛ نشأتْ هناكَ، ولمّا شبّتْ، بيعتْ في بغدادَ، فاشتراها رجلٌ يُقال له النّاطفيّ، فنُسبتْ إليه..

عاشتْ في زَمَنِ الْمَهديّ، ثمّ الرّشيدِ، فالْمَأمونِ، في زمنٍ كثُر فيه الشّعرُ، فقد كانَ خَلَجاتٍ نفسيّةً، وإلهاماً، يترجمُ عواطفَ الشاعرِ، وما في نَفْسهِ إلى شِعْرٍ. وقد غصّ ذلك المجتمعُ بالكثيرِ من الجواري اللاتي سكنَّ القُصورَ، واستولينَ في كثيرٍ منَ الحالاتِ على قلوبِ أصحابها، بما يَمْلكْنُهُ منْ لَباقَةٍ وحُسْنٍ، وتمكّنهنّ من عَزْف الموسيقا، وصوتٍ شجيّ.

وكانت عنانُ جاريةً حازتْ ذلكَ كلّه، فشغلتِ النّاسَ واستولتْ على قلوبِ الشُّعراءِ والأُمراءِ، وكانتْ بارعةَ الجمالِ، ما رآها أحدٌ إلّا أحَبّها؛ فقدْ تعلّقَ الخليفةُ الْمأمون بها، إذْ كانتْ آيةً في الفَصاحةِ والبلاغةِ، وحِدّةِ الخاطرةِ، حيثُ كانَ الناطفيُّ يَجمعُ لها الشّعراءَ في بيتِهِ، فيتناشدونَ معها، كأبي نُواس، وبشّارِ بنِ بُرد، والعبّاسِ بن الأحنف، وغيرِهِمْ.

وكان لها منْ أصالةِ القولِ ما يجعلُها تقولُ شِعراً جَزْلاً يمكنّها أنْ تواجِهَ فحولَ الشّعراءِ، فقدْ هجتْ أبا نُواس بأبياتٍ موجعةٍ، منها:

يا نواسيُّ يا نفايةَ خلقِ اللَـ
ـهِ قدْ نلتَ بي سناءً وفَخْرا
مُتْ متى شِئْتَ فقدْ ذكرتُك في الشّعْـ
ـرِ وجرّر أثوابَ ذيلكَ كِبْرا

وأطرفُ ما يُروى عن براعةِ عَنانَ في إجازةِ الشّعرِ، أنّها كانتْ مرةً تغنّي في مجلسٍ للخليفةِ هارونَ الرّشيدِ، بأبياتِ جريرٍ، فتقول:

إنّ الذين غَدَوْا بلبِّكَ غادروا
وَشَلاً بعينكَ مايزالُ مَعينا

فطربَ الرشيدُ، وقدْ أُعجبَ بالأبياتِ، فالتفتَ إلى جلسائه قائلاً: هلْ مِنْكمْ مَنْ يُجيزُ هذهِ الأبياتَ بمثلهنّ، وله هَذهِ البَدْرةُ،(صُرّةٌ فيها دنانير) فلمْ يوفقْ أحد .فابتدرتْ عنانُ فقالت:

هَيّجتَ بالقولِ الذي قدْ قُلْتَهُ
داءً بِقلْبي مايزالُ كمينا
قدْ أينعتْ ثمراتُهُ في حينِها
وسُقينَ من ماءِ الهوى فَرُوينا
كذبَ الذين تقوّلوا يا سيّدي
أنّ القُلوبَ إذا هَوَيْنَ هَوينا

وقالتْ في مُطارحَةٍ شعْريّةٍ مع العبّاسِ بن الأحنف:

منْ تراهُ كانَ أغنى
منكَ عنْ هذا الصُّدودِ
بَعدَ وَصْلٍ لكَ منّي
فيه إرغامُ الحَسودِ
فاتّخذْ للهَجْرِ إنْ شئْـ
ـتَ فؤاداً منْ حَديدِ
ما رأينـاكَ على ما
كُنتَ تجني بجليدِ

خرجتْ إلى مصر حين (أُعْتِقتْ) وماتتْ هناك سنة: (٢٢٦ هـ/ :٨٤١م)



من أمثال العرب

رماهُ اللّه بثالثةِ الأثافيّ

مما قالتهُ العربُ في الأمثالِ: (رماهُ الله بثالثةِ الأثافيّ)، والأثافيّ: جَمْعُ أُثفيّةٍ، وهيَ الحَجرُ. وكانَ العَربُ إذا نزلوا بمكانٍ، نَصبوا الأثافيَّ، لتوضعَ عليها القِدْرُ، وتوقد تحتَها النّارُ، وأحياناً ينصبونَ حَجَرينِ بجانبِ الجبلِ، فإذا لمْ يجدوا حَجراً ثالثاً، جعلوا جانبَ الجبلِ بدلاً منهُ، وهوَ المُرادُ بثالثةِ الأثافيّ؛ فلو أنّ إنساناً رُمِيَ بِحَجَرَيْن منها، لهانَ عليه، أمّا إذا رُمِيَ بثالثةِ الأثافيّ، فهذا لا يمكنُ احتمالُهُ، لأنّه رُمِيَ بداهيةٍ عظيمةٍ؛ وقد تخفف الياء فتلفظ (أُثْفِية)، والجمع أثافٍ.

قال علقمةُ:

بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وإنْ عَزُّوا وإن كَثُروا
عَرِيْفُهُم بأثافي الشَّرِّ مَرْجُومُ

ينابيعُ اللُّغَةِ

الكسائيّ

عليّ بنُ حمزةَ بنِ عبدِالله، منْ أولادِ الفُرسِ منْ سَوادِ العراق، الذي انتهتْ إليه رئاسةُ الإقراءِ بالكوفة، بعدَ حمزةَ الزّيّات. واختُلفَ في تَسْمِيَتِهِ بالكسائيّ، وقيل إنه سُئِل عن ذلك، فقال: لأنّي أَحْرَمْتُ في كِساء. وقيل غير ذلك. وُلِد في الكوفةِ سنةَ (١١٩هـ/ ٧٣٧م). وهو مؤدّبُ الرّشيدِ العبّاسي وابنِهِ الأمين.

أخذ القراءة عرضاً عنْ حمزةَ أربعَ مرّاتٍ، وعليهِ اعتمادُهُ، وعن محمّدِ بنِ أبي ليلةَ. وروى الحُروفَ عن أبي بكرٍ بنِ عيّاش، وإسماعيل ويعقوب ابْنَيْ جعفر، وغيرهما. وروى عنهُ القراءاتِ أبو عُمرَ الدّوري، وأبو الحارثِ الليثُ بنُ خالد، ويَحْيى الفرّاء، وغيْرُهم.

للكسائيّ مؤلفاتٌ كثيرةٌ، منها: (اختلافُ العَدد)، و(قصصُ الأنبياء)، و(الحُروف)، و(القراءات)، و(المصادر)، و(النّوادِرِ الأصغر)، و(النّوادرُ الأكبر)، و(النّوادرُ الأوسط)، و(الهجاء)، و(مُختصرٌ في النحو)، و(معاني القرآن)، وغير ذلك من المؤلفات.

قال الجاحظُ: كان أثيراً عندَ الخليفةِ، حتى أخرجَهُ من طبقةِ المؤدِّبين إلى طبقةِ الجُلساءِ والمؤانسينَ.

أثنى عليه الشافعيّ في النّحو، وقال ابن الأنباريّ: (كان أعلمَ النّاسِ بالنّحوِ والعربيةِ والقراءاتِ، وكانوا يُكثرونَ عليه في القراءاتِ، فجَمعهم وجلسَ على كرسيٍّ، وتلا القرآنَ منْ أوّلهِ إلى آخرِهِ، وهمْ يستمعونَ، ويضبطون عنهُ حتى الوقفَ والابتداءَ).

وقال أبو عبيد في كتاب القراءات: (كانَ الكسائيّ يتخيّر القراءاتِ، فأخذَ من قراءةِ حَمْزةَ بَعضاً، وتَرك بَعْضاً، وليسَ هناك أضبطُ للقراءةِ ولا أقومُ بها من الكسائيّ).

عاشَ الكسائيُّ (٧٠) سنة، وتُوفِّي بالريّ، سنة (١٨٩هـ/ ٨٠٥م)

من الطرائف الأدبية

وقَعَ بَيْنَ الأعْمَش وزوجتِهِ وحْشةٌ، فَسألَ بَعضَ أصحابِهِ من الفُقهاءأنْ يُرضيها ويُصلحَ ذاتَ بَيْنِهما.

فَدَخلَ إلَيْها، وقالَ: إنَّ أبا مُحمّدٍ شَيْخٌ كبيرٌ، فَلا يُزْهِدَنَّك فيهِ عَمَشُ عَيْنيه، ودقّةُ ساقيهِ،وضَعْفُ رُكْبَتَيه، وجُمودُ كَفَّيْه.

فقالَ لهُ الأعْمَشُ: قَبَّحَكَ اللهُ، فَقَدْ أَرَيْتَها مِنْ عُيوبي ما لَمْ تَكُنْ تَعرفُهُ.

تأليف



لولوة المنصوري

رمى ظلّه بحجر... فمات

رأى أخيراً ذلك الظلّ، مندثراً في النهر، هنا في انعكاس ضوء الشروق على نهر صغير يجري في جبال الألب، خلف كوخ خشبي استأجره في ريف كابرون.

تذكر أنه نفس الظلّ الذي رماه منذ زمن بحجر، فوقف ثابتاً من أثر الرمية على صخرة تنثني من رأس مضيق هرمز وتدنو من بحر الخليج، لا هي تسقط ولا هي توحي بالثبات والأبد، هكذا وقف ظلّه هناك، يغيب الثبات بغياب الشمس، يحضر الأبد بحضور النهار.

ثبّت ظلّه كصخرة ورحل، لم يعد يراه ثانية في أي مكان من هذا العالم، نسيه واعتاد السير وحيداً دونه، إلا أنه سرعان ما تبدت له صعوبة الانفصال، إذ بدا سيره يرتبك في النهارات المشمسة، التي هي محط اطمئنان الآخرين، يبدو مفزوعاً حين يمشي، قلقاً من شيء ما سيحدث، يشعر بالعتمة الضوئية في كل جانب، يتلفت كثيراً ولا شيء في الحقيقة يتبعه، لا ينبغي أن يبالغ في فعل ذلك كي لا يلتفت الآخرون نحو انعدام ظلّه، لكنها الرعشة، الحدس بشيء مجهول ينتظره، صار يفكّر بالمجهول كثيراً وبمجرد أن يستغرق فيه حتى تجتاحه وحدة عظيمة، أشبه بطفل انفصل عن يديّ أبويه، وضاع في ساحة تعجّ بالغرباء والأصوات المؤلمة.

بقي هكذا والدقائق تمضي كالعصور الثقيلة بالظلام، ثم ماذا لو شرعت صافرات إنذار الحرب تدوي في البلاد؟ إنذار الحرب هو أحد أشكال هواجس المجهول الذي يخترعه رأسه، وتتعدد أشكال الهواجس، أوّلها كامن في الأرض التي يسير عليها، لاشك أن أحدهم يصنع الحفر، يزرع الألغام، يفجر البراكين، يركن جثته في قاع سفلي مثخن بالظلام، يحاول زحزحته من الأرض، يحاول بأي شكل من الأشكال أن يدخله في ثقب الفناء المطلق، يشكّ في كلّ شيء يدور في فلك الغيب، كم يكره هذا المجهول! أكان ظلّه اكتماله؟ جزء من أمانه الداخلي الذي يحاذيه في النهار وتدريجياً يلملم نفسه عائداً إلى احتواء ضلوعه الباردة في الليل؟ أيكون ظلّه هو في حقيقته شمساً داخلية، الشمس اللامرئية التي تدخل أنسجته في المساء لتعوضه عن شمس الوجود الغائبة؟ أحقاً ما عاد يشعر بالشموس بعد أن رمى ظلّه بحجر؟ أو يمكن أن يكون ميتاً الآن.. ثابتاً على صخرة مثل ظلّه؟

في ظلال الآخرين، سيدخل، سيسرق ظلّ أخيه، يكبر في ظلّ أبيه، يلتحف بظلّ أمه، هكذا يطمئن ويؤمّن نفسه من المجهول، سيكون في ظلّ كلّ شيء، يسبح في المحيطات بظلّ سفينة، يكتشف السطوح بظلّ منارة، يراقب المؤذّن بظلّ المحراب، يكون ظلّ الجامع الكبير حين يأتي دور الإمامة على جدّه.. يكون سحابة ظلال الآخرين، سديمهم السرّي الذي يطوّق المكان بهم، يكون بخارهم، الجزء الليلي البارد الذي يخرج من أجسادهم المصهورة في الشمس، يكون ظلّ الشمس على الكواكب.

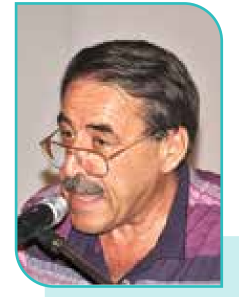
يكون كلّ الظلال، كلّها المطلق، ولا شيء منها أبداً، سوى هذه اللوحة: الريف الواسع في (كابرون)، والنهر الصغير خلف الكوخ، يطلّ منه ظلّ أحدهم، ظلّ قديم مندثر، يشبه الظلّ على المضيق، ينثني الظلّ داخل النهر ويلتقط حجارة من القاع، ماذا تراه فاعلاً بها؟

الظلّ يرمي، يطلق الحجارة عليه.

أمّا هو؛ فقد شرع في الركض لمسافات.. بعيداً عن النهر والكوخ وريف كابرون، ركض إلى الأعلى، أعلى من جبال الألب، أبعد من الأمطار والريح والجليد.. أبعد من النشوء والمنتهى.. أبعد فأبعد.. حتى خرج من اللوحة، وابتعد تماماً عن هذه القصة.



نقد



عدنان كزارة

الظل منتمياً في قصّة (رمى ظله بحجر... فمات) للقاصة لولوة المنصوري

في كثير من الحضارات استخدم الظل كقرين للغموض والسرية ورديف للخطر. وقد أطلق الفراعنة على العالم الآخر اسم (مملكة الظلال)، ومع تطور تقنيات السرد في القصة والرواية ترسخت مكانة الظل كمقابل نظري للغموض والسوداوية في تركيبة الشخصية القصصية..

في قصتنا (رمى ظله بحجر فمات)، لا نبعد كثيراً عن أجواء الغموض وهيمنة السرية كملمح إناسي (أنثروبولوجي) نشعر من خلاله بأننا في أجواء نفسية سوداوية أملتها حالة من فقدان الظل أي فقدان الكينونة، تعرض لها بطل القصة الذي لم نتعرف إلى اسمه لأنه بقصد من القاصة حالة إنسانية قابلة للنسخ والتكرار. فحين رأى ظله مندثراً في نهر صغير في جبال الألب بريف كابرون، تذكر ظله الذي رماه بحجر في مضيق هرمز، فظل ثابتاً من أثر الرمية يغيب بغياب الشمس ويحضر بحضور النهار. هو الآن في مغتربه من غير ظل، يسير وحيداً خائفاً (كطفل انفصل عن يدي والديه). وبرغم سطوع الشمس في الأيام المشمسة لا يرى أثراً لظله؛ فيعاني حالة من تلك الحالة التي تحدث ارتباكاً في حياة الراشد البالغ متسللة إليه من عالم اللاشعور الطفولي القهري. فإذا سار في الشوارع شعر بالعتمة الضوئية وأحس بوحدة قاتلة، وحدس بالخوف من المجهول، بل اخترع رأسه أحداً ما يريد أن يزحزحه من الأرض، (أن يرمي جثته في قاع سفلي مثخن بالظلام ويدخله في ثقب الفناء المطلق)، لقد كان ظله جزءاً من أمانه الداخلي يرافقه في النهار ويلملم نفسه عائداً إلى أضواء ضلوعه الباردة في الليل. إنه يسائل نفسه: (أكان ظله في حقيقته شمساً داخلية لا مرئية تدخل أنسجته في المساء لتعوضه عن شمس الوجود الغائبة؟).

ها هو بلا ظل يتمنى أن يحوز ظلال الآخرين (ظل أخيه، أبيه، أمه، جده) وظلال كل شيء في بلده ليشعر بالأمان، لكنه في هذه البقاع الغريبة، يسير وحيداً بلا ظل، خائفاً يترصده المجهول في كل خطوة. وحين ينظر إلى ظله المنعكس في النهر الصغير خلف الكوخ الخشبي بجبال الألب، محاولاً أن يستعيد ظله ذاك الذي ثبته هناك على صخرة في مضيق هرمز، ينثني الظل في القاع ليلتقط أحجاراً ثم يرجمه بها. ها هو يهرب منه إلى مسافات بعيداً عن ريف كابرون، عن النهر، عن الكوخ الخشبي، (يركض أبعد إلى أعلى من جبال الألب، أبعد من الريح والمطر والجليد، أبعد من النشوء والمنتهى حتى يخرج من اللوحة)؛ أي يتلاشى من الوجود.

الظل في القصة هو الهوية هو الانتماء إلى الجذور، وعبثاً يحاول الإنسان التوحد مع ظله في أي مكان سوى وطنه، عبثاً يحاول بطل قصتنا الاحتماء بظلال الآخرين والأشياء، فالأرض الغريبة تلفظه وتنبذه، والظلال التي استعارها تستحيل إلى لا شيء، ولا يتبقى له سوى اللوحة بريف كابرون التي سرعان ما سيخرج منها لأنه دخيل عليها. ثمة في القصة ظلان: صديق وعدو، فالظل الصديق ظل ثابتاً هناك في أرض الوطن رغم أن صاحبه جحده ورماه بحجر، والظل العدو هنا المندثر في النهر، ظل طارد يرجم الغريب عنه بالحجارة حتى يخرجه من اللوحة، من الأرض. إنه على الضد من الظل الصديق الذي رماه صاحبه بحجر وظل ثابتاً لأنه منتمٍ للجذور، وكانت رسالته لصاحبه واضحة صريحة تقول: كن ظل نفسك، لا تكن مجرد ظل للآخرين، فأنا امتدادك أنا أمانك. واسترسالاً مع مضمون هذه الرسالة فإن عنوان القصة (رمى ظله بحجر فمات) يفتح باب التساؤل على مصراعيه، فهل الذي مات هو الظل أم صاحبه؟ غير أننا لا ننتظر طويلاً حتى يأتينا الجواب من القصة نفسها في هذا المقتبس: (بعد أن رمى ظله بحجر أيمكن أن يكون ميتاً الآن ثابتاً على صخرة مثل ظله؟)، إن موت صاحب الظل لون من ارتداد العنف إلى الذات، وشكل من أشكال التبخيس لها تكفيراً عن ذنبها حين تخلت عن ظلها، وهي آلية دفاعية لإنقاذ ما تبقى من الذات الصالحة بعد موت الذات السيئة، ومحاولة لتفكيك عقدة الخوف من الهجر أو الفناء. بهذا التأويل للعنوان تدخل القصة في تناص غير مباشر مع أعمال قصصية وروائية كرواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم، التي اتخذت من ثيمة الظل موضوعاً فلسفياً وجودياً.

وقد برز هذا التوظيف الفلسفي للظل في قصتنا بالأسئلة التي طرحتها القاصة، وهي تجتاف ذات بطلها (تتغلغل في جوفه) أثناء لحظات فقدانه ظله ومحاولته البحث عن الأمان الوجودي، وهي أسئلة جاءت في قالب جمالي جمع بين عمق الرؤية وسحر البيان كهذا التساؤل الفلسفي الرائع: (أكان ظله جزءاً من أمانه الداخلي يحاذيه في النهار وتدريجياً يلملم نفسه عائداً إلى أضواء ضلوعه الباردة في الليل؟)، كما تمثل في المنحى الميتاواقعي الذي انتظم أحداث القصة وبلغ ذروته في مشهد الهروب من اللوحة لأبعد حتى من المنشأ والمنتهى. إنه القص الفني المتألق القادر بتقنياته على معالجة أعمق الأفكار الفلسفية وأشكلها في صور تخييلية تنتمي للإبداع بأصالة وتمكن.

الذبابة

باسم سليمان

يُدعى مرض (التوحّد)؛ هذا ما فهمته من معنى اسمه: صعوبة في التواصل مع الآخرين، لكنّني إلى الآن وقد أصبح عمري عشر سنوات، لم أشعر برغبة كي أزيد تواصلي مع الآخرين، ضمن أسرتي، فأنا أضمّ أمّي إلى صدري، وأبتسم لها عندما تأتي إليّ.. ألا يكفي هذا؟! وأفعل الأمر نفسه مع أبي وأخي الصغير، على الرغم من نشاطه الزائد، فهو لا يكفّ عن التكلّم، وتقليد الأصوات، والأسئلة، والطلبات، ومشاكستي.

لماذا لا يفهمون أنّني أقدَر على الصمت من الكلام، بالتأكيد، لم أشرح لهم ذلك، فهو أمرٌ بديهي لا يحتاج إلى إيضاح، وحتّى الطبيبة المعالجة لم تفهم صمتي على أنّه تواصل من نوع آخر، مع أنّني بين رفاقي، عندما أذهب إلى الجمعية المختصّة بشؤون أمثالي، لا نجد ما يستغرب في حالتنا.

أقضي معظم وقتي في غرفتي، فأنا أحبّ الرسم. الألوان تشبهني، فهي لا تريد أن تكون أكثر ممّا هي عليه، وأنا أرسم أشياء جميلة؛ كما تقول لي أمي. إنّها مدرّسة رسم، وربما ورثت هذه الموهبة عنها. أمّا بخصوص ما يُدعى مرض التوحّد، فأنا الأول في العائلة ولم يسبقني إليه أحد، وقد يحدث أن أورّث هذه الهبة في زمن التكلّم الذي لا ينتهي، إلى أحد أولادي أو أحد أحفادي.

تضع أمي لفافة العصرونية على الطاولة، وتنبّهني ألّا أتقاعس عن أكلها، وعادة أتلقفها وأتابع الرسم، لكن هذه المرة، لست أدري لماذا تأخرت قليلاً في تناولها؟ فوجدت ذبابة قد استقرت على الورقة التي تلفّ بها اللفافة، أبعدتها وبدأتُ بالأكل وأنا أراقب الذبابة تطير في فضاء الغرفة، فتغافلني وتحاول أن تقترب من اللفافة، فأكشّها من جديد، ولأنّها بدأت تزعجني، قرّرت أن أقتلها! تركتُ نثرة من اللفافة على سطح الطاولة، انتظرت أن تحطّ عليها، وما إن غطّت حتّى صفعتها بيدي، فابتعدت بسرعة كبيرة من تحت يدي التي تهوي على الطاولة، فسُمع لها صوت يشبه التصفيق الذي يجبروننا عليه، عندما تبدأ الأغنية التي لا أحبها في الجمعية، التي تخصّ أمثالي.

كرّرت الذبابة محاولاتها وأعدت محاولاتي لقتلها، لا هي نجحت بأن تنال غذاءها، ولا أنا ظفرت بها، لكن أعجبتني مهارتها في الهرب بسرعة كبيرة.

فكرتُ، لربما لو توقفتُ عن ضربها، سوف تعلمني طريقتها في الهرب، فهي متوحّدة مثلي ولا يوجد غيرها من الذباب في الغرفة، وهكذا أستطيع الهرب منهم إلى وحدتي، التي ما برحوا يحاولون إبعادي عنها.

مددتُ يدي التي عليها بعض الطعام، وانتظرت، فلم تمضِ فترة طويلة حتّى غطّتْ على إصبعي وبدأت تتناول طعامها إلى أن شبعت، فطارت واستقرت على النافذة، وبعد ذلك فكّرت بأنّه ليس بلفافة واحدة تستطيع أن تكسب ثقة ذبابة، فتكرّرت اللفافات حتّى بدأت تسمح لي بأن ألمسها، وتطوّر ذلك إلى أن بدأت أمسح على أجنحتها بلطفٍ، ومن ثم سمحت لي بأن أراقبها بالعدسة المكبّرة، حتّى إنّها بدأت تأتي ما إن أمدّ يدي من غير أن أكون أحمل الطعام، ومن ثم اكتشفت أن لا شيء لديها لتقوله مثلي! فتخلّيت عن سؤالها واكتفيت بصداقة صمتها، وهكذا إلى أن وجدتني أمي ذات يوم، والذبابة على إصبعي تأكل بعض الطعام ممسّداً لها ظهرها، فغضبت أمي وحاولت أن تقتلها، لكنّ الذبابة خبيرة بالهرب من تلك الصفعات، فطارت وحطّت أعلى النافذة.

أخذتني أمي إلى المغسلة، ونظفت يديّ بالماء والصابون، وأعطتني محاضرة مملوءة بالحب والحنان عن وساخة الذبابة وما تحمله من أمراض، فاكتفيت بصمتي!

أعادتني أمي إلى الغرفة وذهبت لتشتري مبيداً حشرياً. خفتُ على الذبابة، وكان عليّ أن أخبرها بالأمر كي تهرب، فالمبيد الحشري ليس كالصفعة، فهو ذو رائحة سيئة وينتشر في الهواء، فيصيبها بالدّوار، وتسقط على الأرض، ومن ثمّ تموت.

زنّت الذبابة قرب أذني وطارت باتجاه المدخل نحو المغسلة، واستقرت أسفل فوهة الحنفية وغطست في قطرة الماء المتجمّعة في فم الحنفية، فسقطت القطرة كأنّها سنّ لبنيّ إلى فوهة المغسلة واختفت الذبابة.

عندما عادت أمي، وقفتُ لأخبرها أنّه لا حاجة لاستخدام المبيد الحشري، فقد ماتت الذبابة. أسرعت أمّي نحوي وهي تبكي وتحمد الله وتشكره على شفائي، أمّا أنا، فتساقطت دموعي لسببٍ آخر.



تراث



سوسن محمد كامل

من بلغاء الأدباء العرب

ابن الزيات.. وزيراً وشاعراً

محمد بن عبدالملك المعروف بابن الزيات (١٧٣ – ٢٣٣ هـ ٧٨٩ – ٨٤٧م)، وزير وأديب وشاعر ولغوي، من بلغاء الكتاب والشعراء العرب في القرن الثالث الهجري. كان والده تاجراً موسراً يبيع الزيت في بغداد، ومن هنا جاءت تسميته بـ(ابن الزيات)، وعلى رغم أن الأب حاول شد ابنه إلى التجارة، لكن الابن انصرف إلى الأدب والشعر، وتطلع إلى نيل المناصب.

تذكر كتب التاريخ ومنها (شذرات الذهب في أخبار من ذهب) لابن العماد الحنبلي، حادثة طريفة كانت السبب وراء اختياره وزيراً للخليفة العباسي المعتصم، فقد كان في أول أمره من جملة الكتاب والشعراء، الذين كانوا في دار الخلافة، وكان أحمد بن عمار وزيراً للمعتصم حينها، فورد عليه كتاب من بعض عماله فقرأه الوزير عليه، وكان في الكتاب ذكر للكلأ، فقال له المعتصم:

ما الكلأ؟

فقال: لا أعلم

فقال المعتصم: خليفة أمي ووزير عامي؟! وكان المعتصم ضعيف الكتابة، ثم قال: أبصروا من بالباب من الكتاب، فوجدوا ابن الزيات، فأدخلوه عليه فقال له: ما الكلأ؟

قال: الكلأ العشب على الإطلاق، فإن كان رطباً فهو الخلا، فإذا يبس فهو الحشيش. أعجب به المعتصم واستوزره، واستمر وزيراً للمعتصم؛ فالواثق ثم المتوكل.

كان ابن الزيات عالماً بالنحو واللغة والشعر، شهد له بذلك المازني، عالم النحو المشهور، يذكر ابن خلكان، أنه لما قدم المازني إلى بغداد في أيام المعتصم، كان أصحابه وجلساؤه يخوضون بين يديه في علم النحو، فإذا اختلفوا في ما يقع فيه الشك يقول لهم: ابعثوا إلى هذا الفتى الكاتب؛ يعني ابن الزيات، فاسألوه واعرفوا جوابه، فيفعلون ويصدر جوابه بالصواب.

> **كان عالماً بالنحو واللغة والشعر... وضارع فحول الشعراء**

نشأ ابن الزيات محباً للآداب وعلوم اللغة، فنهل منها حتى انصقلت ملكته الأدبية، وتفتحت قريحته الشعرية ونبغ في الشعر، فضارع في شعره فحول شعراء ذلك العصر كأبي تمام والبحتري والصولي وغيرهم . فقد كتب أبو تمام قصيدة خصه بها يصف فيها قلمه وبلاغته، يقول في مطلعها:

ديمةٌ سمحةُ القيادِ سكوبُ
مستغيثٌ بها الثرى المكروبُ

كما أشاد الشاعر البحتري بشعر ابن الزيات بقوله :

ومعانٍ لو فصّلتها القوافي
هجّنتْ شعر جرولٍ ولبيدِ

كتب ابن الزيات في أغراض الشعر المختلفة، من مديح ورثاء وهجاء وغزل وله ديوان شعر، وديوان آخر في الرسائل، ومن أجمل ما قاله في الرثاء قصيدته في رثاء زوجته يقول فيها:

ألا من رأى الطفلَ المفارقَ أمَّه
بعيد الكرى، عيناه تنسكبان
ألا من إذا ما جئتُ أكرم مجلسي
وإن غبت عنه حاطني وكفاني

وشعر ابن الزيات في الغزل لا يقل رصانة وبلاغة عن بقية شعره، فها هو يقول:

وَكُنّا ارتَقَينا في صُعودٍ مِنَ الهَوى
فَلَمّا تَوافَينا ثَبَتُّ وَزَلَّتِ
وَكُنّا عَقَدنا عُقدَةَ الوَصلِ بَينَنا
فَلَمّا تَواثَقنا شَدَدتُ وَحَلَّتِ

أما في الهجاء فله أشعار كثيرة وصل فيها حد السخرية والإيلام بخصومه، وبخاصة قصيدته في القاضي أحمد بن داود، والتي بلغت تسعين بيتاً، ما أثار حفيظة الأخير عليه فرد غامزاً من مهنة أبيه (بائع الزيت) بقوله:

أحسنُ من تسعينَ بيتاً سدىً
جمعُكَ معناهن في بيت
ما أحوج الملك إلى مطرةٍ
تغسل عنه وضرَ الزيت

فأجابه ابن الزيات عن بيتيه معرضاً بأن أحد أجداد القاضي كان يبيع القار:

يا أيها الطامعُ في هجونا
نفسكَ قد عرّضتَ للموت
الزيت لا يُزري بأحسابنا
أحسابُنا معروفةُ البيت

ومما جاء في نثر ابن الزيات، في إحدى رسائله على لسان الخليفة إلى أحد العمال (أما بعد، فقد انتهى أمر أمير المؤمنين.. ما أنكره، ولا تخلو أنت من إحدى منزلتين ليس في واحدة منهما عذر يوجب حجة ولا يزيل لائمة: إما تقصير في عملك دعاك إلى الإخلال بالحزم والتفريط في الواجب، وإما مظاهرة لأهل الفساد ومداهنة لأهل الريب). يذكر أن ابن الزيات كان صديقاً للجاحظ وينتمي إلى مدرسته العقلية الفكرية نفسها، ولم يقل عنه شأناً في امتلاكه ناصية البلاغة وقوة الأسلوب وبراعة التراكيب.

تطلع ابن الزيات إلى الوزارة، فحقق هدفه وبقي وزيراً لثلاثة خلفاء عباسيين متوالين؛ المعتصم والواثق والمتوكل، بفضل ذكائه وسرعة بديهته وإخلاصه لهم، لكن فاتته الحكمة القائلة (الدهر يومان: يوم لك ويوم عليك)، فقد غرته الرياسة وتملكه الغرور، حتى إنه تنكر لأصدقائه ولم يقف معهم، لا بل هجاهم هجاء مريراً لا يتناسب ومكانته في دار الخلافة، إضافة إلى حقده الشديد على خصومه وقسوته في العقوبة، كما تذكر كتب التاريخ، فكانت عقوبته ابن الزيات من جنس عمله؛ فقد اصطف إلى جانب الواثق ولي عهد المعتصم ضد أخيه المتوكل، لا بل راح يتجاهله، وتشاء الأقدار ويموت الواثق، ويتسلم الخلافة المتوكل فيستوزره، ثم يتفرغ له ليعاقبه بنفس العقوبة التي كان يوقعها بأعدائه.

بيت بلا نافذة



ريم خيري شلبي

اليوم هو العاشر على التوالي الذي أمر فيه على نافذتها، ولم أجد حبات القمح التي كانت تضعها في الصباح، أجلس على حافة النافذة، أسمع نحيباً يمزّق القلب، ليتني أقدر على كسر هذا الحاجز الذي يفصلني عنها، الكل يحسدني على حريتي، أحلق في السماء، ألتقط نبضات الحب الصاعدة، ثم أهبط على الأرض لألتقط ما أرزق به من طعام، ليت الله يمنحني القدرة على الحديث معها ولو لدقيقة واحدة، ربما تكون أماً فقدت ابنها، أو حبيبة فقدت حبيبها، وربما تكون امرأة وحيدة لم يطرق الحب بابها من قبل، لا يهم، كل ما يؤلمني الآن هو كونها تشعر بالوحدة، وهي لا تدري أن هناك مخلوقاً يتمنى لو تفتح نافذتها للحظة واحدة. كان بيتها بجوار حديقة فواكه يملكها رجل في منتصف العمر، يضع على كل جانب من جوانب الحديقة الأربعة خيال (المآته)، كم أستمتع وأنا أقف على كتف خيال المآته المطل على نافذتها، بعد أن ألتهم بعضاً من وريقات النعناع البري التي يزرعها صاحب الحديقة في حوض كبير بجوار كرسيّ من الحديد، اعتاد الجلوس عليه عند غروب الشمس.

لو أنني أقدر على التحدث معه، لطلبت منه أن يعرف ما بها، هو أيضاً يعاني الوحدة لكنه لا يبكي.

وقفت على حافة النافذة ونقرت بمنقاري على زجاجها، توقفت السيدة عن البكاء للحظة ثم عاودت البكاء مرة أخرى. أيّ سر يختبئ خلف هذا اللوح الزجاجي؟!

لو أنها فتحت النافذة مرة واحدة فلربما خففت عنها بعضاً من آلامها. سوف أجرب مرة أخرى في المساء، الجو يبشر بقدوم الربيع، أشمّ رائحة حبوب اللقاح قادمة من كل الجهات من حولي، الشمس تودع بشراً هنا لتوقظ بشراً على الحافة الثانية من الكرة الأرضية.

توجهت إلى نافذة السيدة الحزينة، مازالت مغلقة ولكنني لم أسمع صوت البكاء. في صباح اليوم التالي فتحت النافذة ولكن حبات القمح لم تنثر على حافتها، تبدل صوت النحيب بأصوات كثيرة غير مفهومة، ترقد صاحبتي داخل صندوق كبير يحمله بعض الرجال، ويذهبون به بعيداً عن البشر، ولكنه ليس ببعيد عني، سوف أستمر في زيارتي لها في الصباح والمساء.

بيتها الجديد بلا نافذة، ولكنها ترقد في راحة بلا نحيب ولا بكاء.

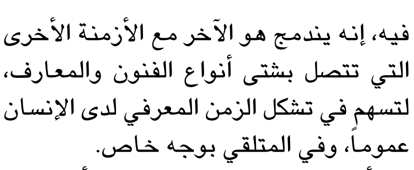


مسافة

تقاطع الأزمنة فيزيائياً وإبداعياً



مفيد خنسة



إذا كانت الحركة بالمعنى الفيزيائي المادي ترتبط بمفهوم الزمن، فإن التمثيل الرياضي لحركة نقطة مادية في جملة المقارنة التي تُنسب إليها، يعتمد هو الآخر على اعتبار الزمن الوسيط الفعلي بين مركبات كل من شعاع التسارع والسرعة والمسافة لتلك الحركة؛ وهكذا فإن النقطة المادية تبدو بمظهرين.. السكون والحركة، وهذا ينطبق على كل جسم مادي، ولا نضيف جديداً إذا سألنا أيهما يسبق الآخر: الحركة أم السكون؟ لأن هذا السؤال يتصل بالسؤال الفلسفي القديم الجديد، أيهما يسبق الآخر: المكان أم الزمان؟ الفكر أم المادة؟ الوجود أم العدم؟ وعلى الرغم من التناقض الذي يبدو بين مفهومي العدم والوجود، ومفهومي الفكر والمادة، فإن الزمن يبقى البعد الخفي الآخر الذي يربط بين تجليات كل منها ربطاً وثيقاً. إن الجسم عموماً في حالتي السكون أو الحركة، يكتسب صفتين مضافتين الوسيط فيهما هو الزمن، ولا أريد الابتعاد كثيراً في التفسير (الأبستمولوجي) للمناهج الفلسفية المادية والمثالية وغيرها لهذه المفاهيم، ولكن وجدته مدخلاً لمناقشة تداخل الأزمنة في الفن!

إنها مغامرة! وأي مغامرة؟! في المسرح خصوصاً، تبدو الصورة أكثر وضوحاً، فها هي الأزمنة تتقاطع في العرض المسرحي الواحد، بدءاً من زمن النص المسرحي، إلى الزمن الإخراجي، مروراً بأزمنة الشخصيات على اختلاف مستوياتها، وأزمنة الأحداث، ومع إضافة المساعدات الإخراجية، من الموسيقا التصورية والإضاءة والمؤثرات الداخلية والخارجية؛ تبدو المشهدية المسرحية المحصلة النهائية للزمن المسرحي.

وهذا الزمن المسرحي، لا ينتهي مع انتهاء زمن العرض المسرحي بل يمتد إلى زمن المتلقي وتفاعله معه، ومدى تأثيره فيه، إنه يندمج هو الآخر مع الأزمنة الأخرى التي تتصل بشتى أنواع الفنون والمعارف، لتسهم في تشكل الزمن المعرفي لدى الإنسان عموماً، وفي المتلقي بوجه خاص.

أما في السينما؛ فيبدو تقاطع الأزمنة في اللحظات التي يكون فيها المشهد السينمائي أشد إثارة وأكثر جذباً، إنه زمن التقاط الأنفاس والتوتر، إنه الزمن المكثف إخراجاً وتمثيلاً وفعلاً سينمائياً ومشاهدة، إنه الزمن الذي يحضر بكل المحمولات التي يمكن ان يتضمنها الفيلم السينمائي، وهذا الزمن قد يطول ويقصر بحسب أهمية الفيلم وسويته الإبداعية (ويتجلى ذلك في فيلم عمر المختار مثلاً، حين يلتقط الطفل نظارة المختار التي سقطت منه وهو على حبل المشنقة).

في الأدب؛ وعلى وجه الخصوص الرواية، سنجد تداخل الأزمنة بوضوح (زمن الحكي والروي، وأزمنة الشخوص وتطوراتها ومصائرها، إضافة إلى زمن المؤلف، وقد يصبح المكان في بنية الرواية أحد أهم أبطال الرواية نفسها)، ولعل المثال الأهم على هذا الصعيد، رواية عبدالرحمن منيف (مدن الملح) بأجزائها الثلاثة.

في الشعر، الأمر يغدو أكثر صعوبة وتعقيداً في توضيح تقاطع الأزمنة، إذ تبدو اللغة هي الحامل الأساسي والحديث عن علاقة اللغة بالزمن.. لا أدعي القدرة على إيجازه هنا، لكن يمكن القول باختصار: كلما كان النص مكثفاً بالمبنى، والمعنى، اختزن قدرة إضافية على استحضار الإرث التراكمي لأزمنة مفرداته وتعابيره وصيغه، واستطاع أن يؤسس على ذلك الإرث لصوغ ملامح مستقبل أكثر حرية وأكثر تطوراً. وهنا يخرج من الحسبان الشعر السياسي والمدائحي، إنني أعني الشعر الذي يرقى إلى مصاف الفن وإن كان قليلاً في العالم اليوم.

أما حين يغدو الفن رموزاً وخطوطاً وعلامات وإشارات يصبح الحديث عن تقاطع الأزمنة إيحاء وحضوراً، ونقترب بذلك من التجريد. ولا بد هنا من الاستعانة من جديد في كشف ذلك التخفي بالحركة والسكون، وهل اللغة حين تتجلى على هيئة الصوت إلا تناوب للحركة والسكون، وهل اللوحة الفنية إلا حضور لحركات الألوان وخطوطها، وفي النحت، ألا تبدو المنحوتة أكثر قدرة على الحركة بسكونها في فضاء متحرك.

لعل الحياة في الواقع المعيش، تمثل المشهدية الحقيقية الأقرب لتقاطع الأزمنة، إننا نعيش في أزمنة معرفية متباينة، وإن كنا نعيش معاً في المكان نفسه والزمان نفسه، فمنا من يعيش عصره، ومنا من بقي متخلفاً عنه، ومنا من سبق زمانه.

إن أينشتاين في نظريته (النسبية) استطاع أن يقدم إضافات جديدة للعقل البشري، في إعادة النظر بمفهومي الحركة والسكون، وكان من أهم نتائج نظريته ما يتعلق بالكتلة ومفهوم الزمن السالب! وليس المقام هنا للبحث في تفاصيل نظريته، ولكن بإيجاز: فإن الزمن الذي ينقضي على الجسم الذي يتحرك بسرعة عالية جداً، هو صغير جداً قياساً بالجسم الذي يسير بسرعات بطيئة، فإذا كان الأمر كذلك في المفهوم المادي للزمن الفيزيائي، فكيف سيكون الأمر بالنسبة إلى الزمن المعرفي؟!

هل نصدق أن الزمن الذي ينقضي على الطفل الأوروبي، هو نفسه الزمن الذي ينقضي على الطفل في أي بلد عربي؟ إن الزمن هنا في البلدان العربية، يبدو ساكناً قياساً بالزمن في أوروبا أو في بلدان العلم والمعرفة وعصر التكنولوجيا وثورة الاتصالات الهائلة!

إن أينشتاين الذي استنتج مفهوم الزمن السالب، أعاد النظر في كون محور الزمن وحيد الاتجاه، وأستطيع القول: إن الزمن السالب يليق بالمجتمعات التي لم تستطع أن تتطور بفعل قوى تعمل على محاربة كل مظاهر حركات التنوير في المجتمع، وتكريس التبعية والنسقية الفكرية التي من شأنها أن تجعل المجتمع يراوح في المكان من دون أن يكون قادراً على الحركة إلى الأمام.. وفي ذلك تتقاطع الأزمنة التي تدفع بحركة المجتمع نحو التردي والتقهقر.

> تداخل الأزمنة في الإبداع على اختلاف مستوياته مغامرة محسوبة وبدقة

الخبز



ترجمة: عبدالسلام إبراهيم
تأليف: مارجريت أتوود* - البوكر ٢٠١٩

تخيّل قطعة خبز، لا داعي لأن تتخيلها، فهي موجودة هنا في المطبخ، على رف الخبز في كيسه البلاستيكي الموضوع بجانب سكين الخبز. سكين الخبز قديم اشتريته في مزاد، محفور على مقبضه الخشبي كلمة (خبز). افتح الكيس وشد ورقة المغلف واقطع لنفسك شريحة. ضع عليها زبدة ثم ضع زبدة الفول السوداني عليها ثم عسلاً ولفها معاً. ينساب بعض من العسل فوق أصابعك فتقوم بلعقه، قد تستغرق دقيقة في تناول شريحة الخبز. قد تكون شريحة الخبز تلك بنية اللون، لكن هناك خبز أبيض موضوع في ثلاجة، وكذلك قدر كبير من بقية حبوب الجودار، التي أحضرتها الأسبوع الماضي تقترب من درجة التعفن.... تقوم بصنع الخبز بين الحين والآخر، وتعتبره شيئاً مريحاً لديك.

تخيّل أنثى. الآن تخيّل قطعة خبز. كلا الشيئين حقيقي، لكن قد تكون موجوداً في نفس الغرفة مع أحد هذين الشيئين. ضع نفسك في غرفة مختلفة وهذا ما يرتاح إليه العقل. أنت الآن ممدد على مرتبة نحيفة في غرفة حارة. جدران الغرفة مبنية بالطين اليابس، وأختك الأصغر منك موجودة معك في الغرفة. إنها تتضور جوعاً، بطنها منتفخ، تشيح بيدها فوق عينيها، بيديك تمسهما برفق. معك أيضاً قطعة قماش متسخة لكنها رطبة وتقوم بوضعها فوق شفتيها وجبهتها. قطعة الخبز هي القطعة التي كنت تدخرها منذ أيام، فأنت جائع مثلها، لكنك لم تصل لدرجة الوهن بعد. كم من الوقت سوف يستمر ذلك؟ متى يأتي شخصٌ ما بالمزيد من الخبز؟ تفكر في الخروج لترى لو بإمكانك العثور على شيء يؤكل، لكن في الخارج الشوارع قد غزاها نابشو القبور وروائح الجثث الكريهة تعبق في كل مكان.

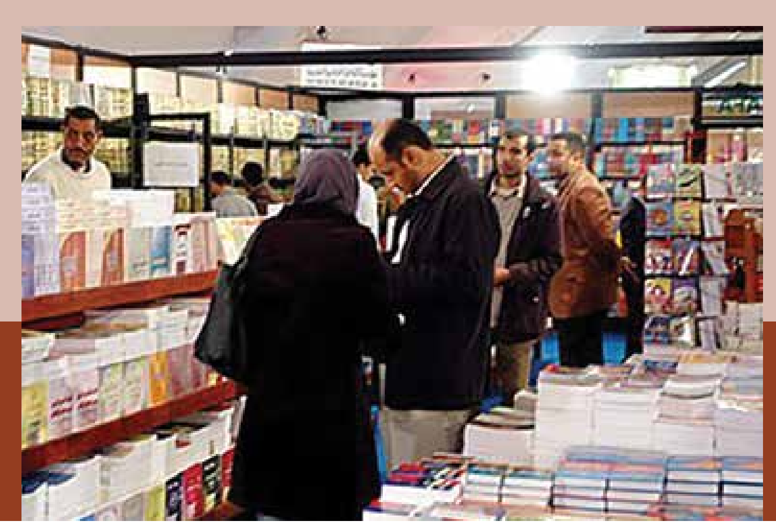
هل تتقاسم قطعة الخبز معها أم أنك سوف تعطيها كلها لأختك؟ هل تستأثر بقطعة الخبز لنفسك؟ على كل حال سوف تكون لديك فرصة جيدة للبقاء على قيد الحياة، فأنت أقوى. كم من الوقت سوف تستغرق لكي تقرر؟

تخيَّل سجناً. هناك شيء لم تُحط به علماً بعد. أولئك الذين يديرون شؤون السجن يعرفون أنك تعرف. أولئك لا يديرون السجن. لو أخبرت ثلاثين أو أربعين أو مئة شخص من أصدقائك أو زملائك سوف يُقبض عليهم ويموتون. لو رفضت أن تخبرهم فالليلة سوف تكون كليلة البارحة، إنهم يختارون الليل. لكنك لا تفكر في الليل، بل في قطعة الخبز التي قدموها لك. كم من الوقت سوف يستغرق ذلك؟ كانت قطعة الخبز بنية اللون وطازجة، وذكرتك بأشعة الشمس التي كانت تسقط على الأرضية الخشبية. ذكرّتك بسلطانية، سلطانية صفراء كانت موجودة في منزلك يوماً ما. تحتوي على التفاح والكمثرى، موضوعة على المنضدة، التي يمكنك أن تتذكرها. ليس الجوع أو الألم هو الذي يقتلك بل غياب السلطانية. لو بإمكانك أن تمسك السلطانية بيديك، هنا بالضبط، يمكنك أن تقاوم أي شيء، قل لنفسك ذلك. الخبز الذي قدموه لك كان مدمراً، غادراً، لا يعني الحياة.

يوماً ما كانت هناك شقيقتان؛ إحداهما كانت ثرية وليس لديها أطفال، والأخرى كانت أرملة ولديها خمسة أطفال؛ فقيرة لدرجة أن لم يتبق عندها أي طعام. ذهبت لشقيقتها وطلبت منها قطعاً من الخبز. قالت (أبنائي يتضورون جوعاً، أجابتها الأخت الثرية (ليس لدي خبز كافٍ لي)، وطردتها من منزلها. ثم عاد زوج الأخت الثرية للمنزل وأراد أن يقطع لنفسه قطعة خبز، لكن حينما قطع انساب منه دم أحمر. عرف الجميع مغزى ذلك. هذه حكاية ألمانية تقليدية.

رغيف الخبز الذي قمت بسحره من أجلك يطفو فوق منضدة مطبخك. المنضدة عادية، ليس بها أبواب مسحورة. فوطة شاي زرقاء تطفو بين الخبز، وليس هناك خيوط تربط القماش بالخبز أو الخبز بالسقف أو المنضدة بالقماش، وقمت بإثبات ذلك، بأن مررت يدك من فوق ومن أسفل. لم تلمس الخبز. ما الذي أوقفك؟ لا تريد أن تعرف عما إذا كان الخبز حقيقياً أم أنها محض خيالات، قمت بخداعك بأن جعلتك تراها إلى حد ما. لا ريب أن بإمكانك رؤية الخبز، حتى إن بإمكانك شمه فتفوح منه رائحة الخميرة، ويبدو صلداً، صلداً كذراعك. لكن هل بإمكانك الوثوق في ذلك؟ هل بإمكانك تناوله؟ لا تريد أن تعرف، فلتتخيل ذلك إذاً.

* مارجريت إلينور أتوود (١٩٣٩-) كاتبة كندية وشاعرة وناقدة حصلت جائزة البوكر مرتين.

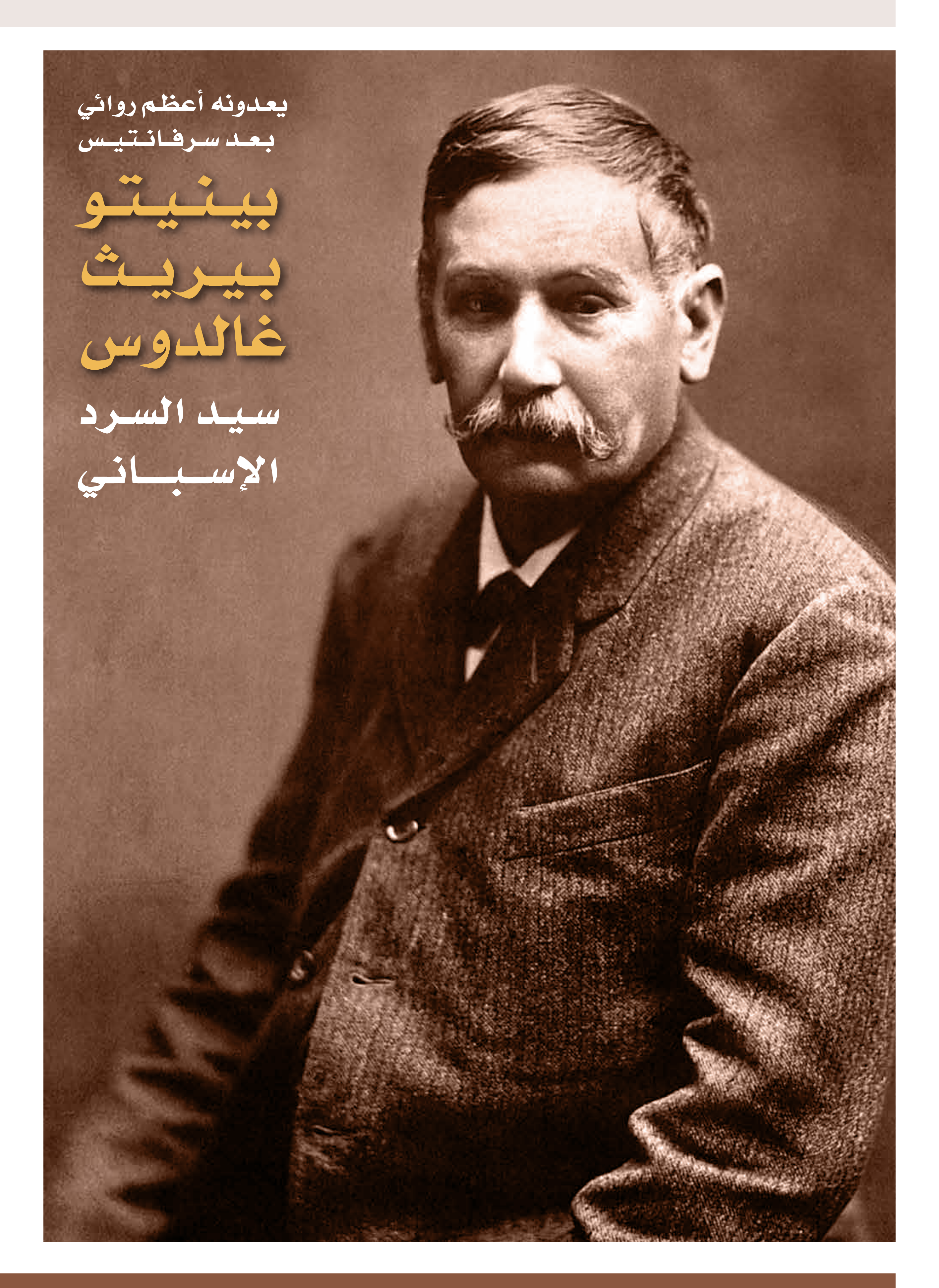

معرض الكتاب في تطوان

أدب وأدباء

يعدونه أعظم روائي
بعد سرفانتيس

بينيتو بيريث غالدوس

سيد السرد الإسباني




علي بونوا

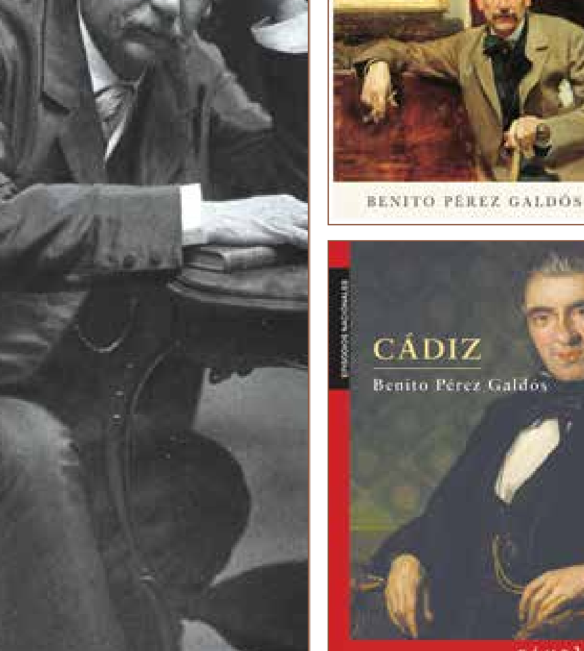
حلّت يوم السبت (٤ يناير ٢٠٢٠) الذكرى المئوية الأولى لوفاة الروائي الإسباني الكبير بينيتو بيريث غالدوس، الذي يُعَدُّ أعظم روائي في الأدب الإسباني، بعد ميغيل دي سرفانتيس من دون منازع، بل يرى فيه آخرون أفضل روائي في العالم خلال القرن التاسع عشر. وبهذه المناسبة، أُقيمت العديد من الفعاليات الأدبية والثقافية والفنية في إسبانيا وفي جزر الكناري، التي ينحدر منها هذا الأديب العالمي العظيم.

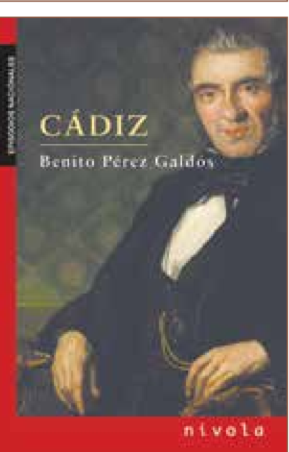
لديه (٢٦) مسرحية والكثير من القصص والمذكرات والمقالات والمراسلات

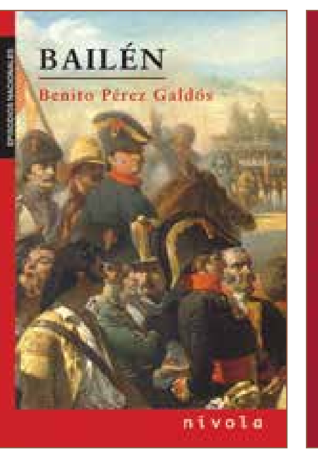
ينتمي غالدوس إلى تيار الواقعية، وعُرف بغزارة إنتاجه الأدبي، خاصة في جنس الرواية، إذ ألّف ما يزيد على ثمانين رواية بينها (٤٦) رواية تاريخية؛ كما بلغت إبداعاته الدرامية ما مجموعه (٢٦) مسرحية، إضافة إلى القصص والمذكرات والوقائع والمقالات والمراسلات.

وُلد بيريث غالدوس في مدينة لاس بالماس بجزيرة كناريا الكبرى (جزر الكناري) يوم (١٠) مايو من عام (١٨٤٣) في كنف أسرة ميسورة كان والد بينيتو عقيداً في الجيش الإسباني. اهتم منذ طفولته بالموسيقا والرسم والأدب، ولما استكمل دراسته الثانوية بحصوله على البكالوريا، ترك جزيرته الكنارية وسافر إلى مدريد لدراسة القانون في الجامعة. ولأن المحاضرات في الحقوق لم تكن تستهويه كثيراً، كان يقضي سنواته المدريدية الأولى في رصد الحياة بشوارع العاصمة القشتالية وساحاتها، وإغناء مكتبته الخاصة وارتياد المسارح، واكتشاف المتاحف وحضور الندوات التي يحتضنها مجمع مدريد المعروف باسم (إل أتينِيُو).

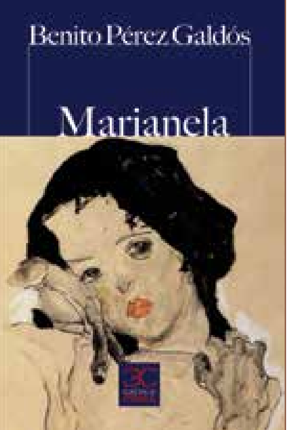
بدأ بنشر مقالاته في سن مبكِّرة، بالجرائد المدريدية كناقد موسيقي وملاحظ اجتماعي.


بينيتو











من مؤلفاته

كما كان له الفضل في إثراء مكتبات بلاده عن طريق الترجمة، فقد نقل إلى اللغة الإسبانية عام (١٨٦٨) الرواية الأولى للكاتب الإنجليزي تشارلز ديكنز (أوراق نادي بيكويك). وفي عام (١٨٧٠) صدر له أول عمل روائي تحت عنوان (النافورة الذهبية)، وأتبعه في العام التالي بروايتين اثنتين هما (الظلّ) و(الجريء). وانطلق بعد ذلك مسلسل الإبداعات السردية الغالدوسية الغزيرة والمُميّزة التي استمرت حتى وفاته عام (١٩٢٠). وفي عام (١٩١٨) كانت عناوينه المنشورة قد بلغت المئة بين الرواية والمسرح بإصداره لعمله الدرامي التاريخي (القدِّيسة خوانا القشتالية). وبرغم تدهور صحته في السنوات الثماني الأخيرة من حياته، فإن نصوصه الدرامية لاقت نجاحاً جماهيرياً لافتاً بعد نقلها إلى خشبة المسرح.

تبوّأ بينيتو بيريث غالدوس مكانة رفيعة في المشهد الأدبي للقرن التاسع عشر، ليس بإسبانيا فحسب، بل في العالم كلِّه، وكان يُضاهي الروائي الفرنسي الرائد بلزاك في القدرة على التصوير الأدبي الحي للواقع الاجتماعي. وقد تمكّن غالدوس، في رواياته الواقعية من نقل صورة حية عن المجتمع الإسباني لعصره، بخطاب سردي مُجدِّد من حيث الأساليب والأفكار والقيم. وأعانه على ذلك، علاوة على موهبته وعبقريته، اطّلاعه الواسع على الآداب العالمية بفضل إتقانه للغات الأوروبية، مثل اليونانية الكلاسيكية والفرنسية والإنجليزية. كما تربّع على عرش الرواية في بلاده باعتباره سيّد السرد الإسباني الحديث ومؤلِّف المؤلِّفين بامتياز، بحيث نجد في أعماله الروائية شخصيات سرفانتيسية وموليبرية وكلاسيكية ورومانسية. واستطاعت العديد من الشخصيات الغالدوسية أن تجد لها حيِّزاً مهمّاً في المخيِّلة الجماعية، إلى جانب شخصيات خالدة في الأدب الإسباني مثل لاثاريّو، دون كيخوطي، لاثيليستينا ودون خوان، لا سيما أن هذا الكاتب أبدع في رواياته التاريخية وحدها أكثر من (٢٠٠٠) شخصية.

واشتهر غالدوس، بتأليفه سلسلات من الروايات التاريخية التي سمّاها (الأحداث الوطنية) ويسرد فيها وقائع التاريخ الإسباني، عن طريق المزج بين الواقع والخيال، دون أن يطال الوقائعَ التاريخية في نصوصه تغييرٌ أو تحريف، ويبلغ عددها خمسة سلاسل، تضمُّ كلُّ سلسلة منها عشر روايات، باستثناء السلسلة الخامسة التي لم يتمكّن المؤلِّف من إتمام مشاريع الروايات الأربع الأخيرة منها، بسبب تدهور صحته وإصابته بالعمى سنة (١٩١٢). أما رواياته التخييلية الأشهر، فهي كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (السيدة بيرفيكتا– ١٨٧٦)؛ (ماريانيلا– ١٨٧٨)؛ (فورتوناتا وخاثينتا– ١٨٨٦) وقد تُرجمت هذه الروايات الثلاث إلى اللغة العربية.

ينتمي إلى تيار الواقعية وعرف بغزارة إنتاجه الأدبي وله أكثر من ثمانين رواية

ترجمت بعض رواياته إلى لغة الضاد في الوطن العربي

تبوأ مكانة رفيعة في المشهد الأدبي الإسباني والعالمي في القرن التاسع عشر


جزر الكناري

فالرواية الأولى (السيدة بيرفيكتا) تُرجمت إلى لغة الضاد مرتين في مصر والمغرب تحت نفس العنوان، وصدرت الترجمة الأولى عام (٢٠٠٥) عن المركز القومي للترجمة، وهي من إنجاز المترجم صبري محمدي التهامي؛ بينما أنجز الثانية المترجم المغربي عمر بوحاشي والصادرة عن منشورات ليتوغراف بطنجة سنة (٢٠١٣). وقام ذات المترجم بترجمة رواية (ماريانيلا) وهي أيضاً من إصدار ليتوغراف عام (٢٠٠٩).

كما صدرت أواخر العام الماضي ترجمة جديدة لنفس الرواية عن دار كلمات بالكويت، وهي من إنجاز المترجم المصري أحمد مجدي منجود. أما فيما يتعلّق برواية (فورتوناتا وخاثينتا)؛ فقد نقلها إلى العربية المترجم المصري المذكور آنفاً صبري محمدي التهامي، وصدرت عن المركز القومي للترجمة عام (٢٠٠٧) في أربعة أجزاء. ويُعَدُّ هذا العمل أهمّ رواية إسبانية بعد دون كيشوت، ومن أروع ما ألّفه غالدوس وأبدعها وهو في أوج نضجه الأدبي ويرصد فيها حقيقة الواقع الإسباني، أواخر القرن التاسع عشر، ويُخصِّص فيها مكانة بارزة للطبقة المتوسِّطة دون إغفال مختلف طبقات المجتمع، على عكس سابقيه من الأدباء الذين كانوا ينحازون لطبقة دون أخرى.

أسهمت الأصول الجغرافية لغالدوس (وُلد ونشأ في جزر الكناري قبالة السواحل المغربية) في تقريبه من المغرب ومن ثقافة هذا البلد، التي كان على اطلاع واسع به، وهذا ما يبدو من خلال مجموعة من فضاءات وشخصيات رواياته أهمُّها (عيطة تطاون) التي ألّفها في ثلاثة أشهر بعد زيارته لمدينة طنجة الدولية، وصدرت عام (١٩٠٥) في إطار سلسلته السردية التاريخية (الأحداث الوطنية) وتناول فيها (حرب المغرب الأولى) التي نشبت بين إسبانيا والمغرب، وكانت مدينة تطوان مسرحاً لها. وترجمها إلى العربية عمر بوحاشي، وصدرت عن ليتوغراف عام (٢٠١٥). وبرغم أن هذا العمل السردي يُؤرخ للحرب، فإن غالدوس اتخذ من أحداثها مناسبة لإبراز التقارب بين المغاربة (الموريين) والإسبان (الروميين) والتعبير عن رفضه للتدخل العسكري القشتالي في شمالي المغرب في ذلك الوقت.

سرفانتيس

بلزاك

كان يضاهي بلزاك في القدرة على التصوير الأدبي الفني للواقع الاجتماعي

ساعده اطلاعه على الآداب العالمية وإتقانه عدة لغات في التربع على عرش الرواية الإسبانية



د. حاتم الصكر

المقطع الشعري..

من البيت إلى الجملة الشعرية

في مقابلة حديثة مع الشاعر الأمريكي بـارون وورمسر، لمناسبة ترجمة بعض قصائده، قـام مـحـرران مـن مجلة نـدوة الإلكترونية- سيد جـودة وبرجت بونزل - في عدد ديسمبر (٢٠١٩م) بسؤاله عن قوله (إن اللغة الإنجليزية ليس فيها فراغ إيقاعي). وتطبيق ذلك على قصيدة النثر، فاستطرد ليقول: (إن قصيدة النثر نادت بنوع من الكتابة يخالف الشعر. وإن تخلينا عن البيت الشعري فإننا نتخلى عن بُعد هـائل من الذخر الإيقاعي للشعر.. إن قصيدة النثر تتخلى عن البيت الشعري.. (لـذا).. هناك فراغ إيقاعي في قصيدة النثر).. هذا التصريح يثير في الغرب كما عندنا مشكلة الإيقاع الذي تستند إليه قصيدة النثر في موسيقاها البديلة لخروجها على الوزنية تماماً، واستبدالها مفهوم البيت الشعري الذي ظلت له هيمنة حتى في قصائد (الشعر الحر)، أو (التفعيلة) ذات المنحى التجديدي. بمفهوم كلية القصيدة المنبنية على أساس مستويات عدة، ليس الإيقاع إلا واحداً منها، يستكمل وجوده البنائي في هيكل القصيدة على أسـاس انتظامها جميعاً: كاللغة والتركيب والدلالة والهيئة الخطّية للنص والمستوى البلاغي، الـذي يشمل الصور البديلة للفكرة المتخفية في النص.

لقد أبدلت قصيدة النثر البيت الشعري كوحدة لغوية وتركيبية ودلالية وإيقاعية، بالسطر، ثم بالجملة الشعرية، التي تتعدى الحدود النحوية واللغوية للجملة العادية، وقد تستغرق عدة أسطر وتتمدد في مساحات النص الممكنة. وقد يسبب ذلك صعوبة للمتلقي في اكتشاف أو تتبع هيئتها الكتابية أو الخطّيّة، باعتبار سطح المكتوب فضاء نصياً يستوعب مبنى القصيدة.

يصف بودلير قصائده القصيرة بأنها ذات فنتازيات كأجزاء الأفعى، نظراً لكونها قِطعاً يحاول إثبـات استقلاليتها. وهذا يتيح الحديث عن إمكان تأليف القصيدة من (مقاطع) هي ليست فقرات مترابطة في عمود فقري، بل أجـزاء مستقلة، لكل منها بنيته الخاصة، لكنها تلتقي في استراتيجيات النص.

في كتابة قصيدة النثر بدأ التخلص من الإيقاع المطوّل، وظهر الارتكاز على القطع أو المقاطع، كما ترد في التصنيف الفني العربي. ولما كانت قصيدة النثر تعتمد كلِّية النص في بنائها، فقد جرى التنازل عن العنونة كثيراً، والاكتفاء بالفواصل الطباعية بين مقطع وآخر، أو بالأرقام التي تمنح النص وجوداً مستقلاً، ضمن وحدة كلّية يمكن للقارئ اكتشافها كمزاج شعري يسود تلك المقاطع، ضمن وحدة كتابية مفترضة.

صحيح ما يؤكده علماء القراءة ومنظّرو التلقي، من أن العنوان هو أكثر موجّهات قراءة النص وأولها.. لكن الاستغناء عنه أحياناً يشكل رؤية مضافة إلى النص نفسه، لها قيمة في الكتابة كما هي في التلقي.

إن الاكتفاء بالمقاطع هو أحد كيفيات البناء الشكلي في قصيدة النثر، وذلك يخلق إيقاعاً داخلياً متشكلاً من سياقات تلك المقاطع وتنضيدها الخطّي ككتلة. وللأسف لا يحظى هذا بعناية شعراء قصيدة النثر غالباً.. ويدعم رأينا ما يراه جان كوهين، من أن القصيدة، يمكن أن تظل بلا عنوان؛ لأن الشعر لا يخضع لبناء أو ترابط منطقي وانسجام كما في النثر.. وفي ظني أن عدم التسمية أو إغفال العنونة، يوجّه أيضاً عند القراءة إلى الكلية التي نصف بها قصيدة النثر.

وأحاول هنا التعريف بتجارب قد تلفت الانتباه إلى إمكان الكتابة المقطعية كتنويع في بنى قصيدة النثر. شذرات شعرية.. في ترجمته لمختارات من شعر مالكولم دو شـازال يشير الشاعر عدنان محسن، إلى شذرات دو شازال الشعرية، وهي دون عناوين، جمعها في ديوانه (قصائد) الذي يعدّه (ذروة أعماله)، حيث يحمل العنوان دلالةً على قصد الشاعر أن يجعلها قصائد لا قصيدة واحدة، برغم أنها تتميز بقِصَرها

الشديد، وانتشارها السطري كلمةً كلمة، أي كل كلمة في سطر مستقل، وكأنها تتشظى لتؤلف الشذرات الشعرية:

سيعرف/ الروحَ / الحقة / الإنسانُ /الذي / لا / يلصق/ بصورةٍ/ أيةَ/ فكرة

وفي ترجمة الشاعر محمد عيد إبراهيم لقصائد من جورج باتاي بعنوان (ليلي عربي) نجد نصوصاً ترك الشاعر عنونتها، كما توجد قصائد قصيرة مكتوبة بالطريقة الشذرية ذاتها: أي توزيع النص كلمة كلمة تذكرنا بفقرات ظهر الأفعى التي تحدث عنها بودلير، ومنها:

أرقُدُ/ إبرة / قلبي / فأصرخ/ على كلمة/ ضيعتها/ أفتح / حافةً/ دمعةٍ/ حيث فجر / الميت / عديم الكلام

مقاطع صلاح فائق.. يواظب الشاعر صلاح فائق، على نشر قصائد هي مقطّعات أو أجزاء غير معنونة، لا يجمعها إلا كلّية وجودها في مناخ تجربته ذاتها، قصائد تتنضد باستقلال لا يخفي كليتها تلك.. بنائياً تستجيب لإيقاع مكان نشرها حالياً في صفحته على الفيسبوك، فالواسطة التواصلية تساعد كثيراً في تطوير وتجذير هذا النوع المكثف من القصائد، لكنه في الواقع كتب مثلها في دواوينه السابقة، وهي تتكون من فقرات يفصل بينها بياض كافٍ لأن يشعر القارئ بأنه انتقل إلى مقطع جديد. تطالعنا كلها بلا عناوين لكن مناخها اللغوي والإيقاعي واحد، وفيها سمات قصائده فنياً، كالارتكاز البنائي على الجملة الشعرية، والتسلسل السردي المعتمد على أنا الشاعر سارداً مراقباً أو ضمنياً أحياناً. والمفاجأة في استدارة القصيدة وانزياح دلالتها بتوظيف الخيال، الذي يفيض في قصائد صلاح، حتى يغدو ذا شكل غرائبي، لا في البناء بل في الصور والاستعارات اللغوية، التي ينبني منها النص. ولعل الملمح البنائي الأكثر تردداً هو استخدام الشاعر للنكرات والعطف عليها بطريقة خاصة تمنحها شعريتها.

اتخذ الشاعر في أعماله السابقة الطريقة ذاتها. في ديوان مثل (مقاطع يومية)، و(رهائن) ودواوينه الثلاثة اللاحقة التي نشرها في الفلبين: (كتابة ٢٠١٨م)، (أحوال ٢٠١٨م)، (إنسولين ٢٠١٩م). فتحت عنوان (إنسولين) نقرأ (قصائد)، و(أحوال) مجموعة شعرية– يخالجني شك إزاء التصنيف لانحياز صلاح للقصيدة لا للشعر بمعناه التراكمي الموصوف، و(كتابة) وضع تحت عنوانها في الصفحة الداخلية الأولى عنواناً ثانياً توضيحياً مطولاً (محاولات للعثور على الشعر والشعرية في الحياة اليومية، الذاكرة والنشاطات الغامضة والغريبة والمريبة، لكن المبهجة للمخيال)، وهو تلخيص طيب لأبرز مرامي تلك النصوص المقطعية.

والملاحظ أن عناوين كتبه الشعرية مختصرة مضغوطة غالباً في كلمة واحدة، أما القصائد فهي بلا عناوين، ومقسمة إلى مقاطع ذات أرقام في (إنسولين) و(أحوال). أما في (كتابة) فثمة خمسة عشر مقطعاً مرقماً، لكنَّ كلاً منها مقسم بدوره إلى مقاطع تفصل بينها نجيمة صغيرة للتذكير بانتهاء مقطع وبداية آخر.

ويتنازل صلاح فائق، عن غزارة الشعر وانثياله النغمي والمضموني وتداعياته الطويلة، ويؤكد الفصل بين الشعر والقصيدة . وهذا يذكرنا بتفريق (أكتافيو باث) بين الشعر كجنس والقصيدة كوحدة أو مفردة تعمل على تعديل قوانين الشعر.

يقول في (أحوال):

(ليس مهماً أن تكتب شعراً
عليك أن تكتب القصيدة.
في الشعر ثرثرة كثيرة.)

وهذه الفكرة بحاجة للتأمل؛ لأنها تؤكد الخروج على غنائيات الشعر المكرّسة والإيقاعات المعهودة، والرهان على القصيدة التي تختط لنفسها طريقاً لا تشارك سواها فيه. إن مقاطع صلاح فائق أمثولة لكيفية ممكنة في كتابة قصيدة نثر متجددة، لا تمتثل لنموذج جاهز وتبني عليه. مقاطع تبحث عن حبل سرّي يربطها بسواها من قصائد، ولدت في رحم القصيدة الأكبر، وهي تولد كل مرة، هي متعة المخيال الحر الذي يسيطر على رؤية صلاح فائق الشعرية، لكن (في تلك المقاطع زلازل صغيرة / تخرج من يدي التي تكتب..) كما يقول.. وتصل حتماً إلى قراءتنا لتنقلنا إلى وقعها ودويها الذي يُرى ولا يُسمع.

اللغة الإنجليزية ليس فيها فراغ إيقاعي وهو ما ينطبق على قصيدة النثر

نادت قصيدة النثر بنوع من الكتابة يخالف الشعر ويتخلى عن البيت الشعري

الاكتفاء بالمقاطع هو أحد كيفيات البناء الشكلي في قصيدة النثر

هي عبارة عن شذرات شعرية بتوزيع النص كلمة.. كلمة



أحد رموز الواقع الثقافي العربي

د. محمود الضبع: مازلنا نقرأ الأدب العربي بعقلية غربية

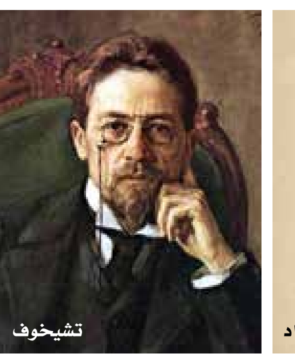
أحمد اللاوندي

هو أحد الرموز المهمة بالواقع الثقافي المصري والعربي، اشتغل ومازال في مشاريع متعددة كالثقافة والهوية والنص. باحث وناقد ومفكر وأكاديمي، يعمل أستاذ النقد الأدبي الحديث، ووكيل كلية الآداب بجامعة قناة السويس. ولد بمحافظة سوهاج (١٩٧٠م). وحصل على ليسانس دار العلوم من جامعة القاهرة (١٩٩٣م)، وماجستير اللغة العربية وآدابها من جامعة عين شمس (١٩٩٧م)، ودكتوراه اللغة العربية وآدابها تخصص دراسات أدبية من جامعة عين شمس (٢٠٠١م)، عمل رئيس دار الكتب والوثائق القومية من (٢٠١٦-٢٠١٧م)، ونائب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠١٥م)، كما عمل مدير التحرير والنشر بالمركز القومي للترجمة من (٢٠١١-٢٠١٤م)، وخبيراً لمناهج اللغة العربية بوزارة التربية والتعليم في سلطنة عمان من (٢٠٠٥-٢٠٠٧م).. حصل على جائزة طه حسين في النقد الأدبي (٢٠١٠م).

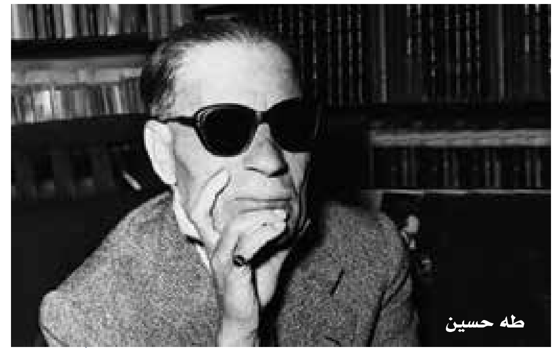
صدر له كثير من الكتب؛ منها: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية (٢٠٠٣م)، الرواية الجديدة.. قراءة في المشهد العربي المعاصر (٢٠١٠م)، شتاء سيجتمع الأصدقاء، شعر (٢٠١١م)، طه حسين.. لغو الصيف وجد الشتاء (٢٠١٤)، الثقافة والهوية والتكنولوجيا (٢٠١٦م)، مساءلة العقل العربي (٢٠١٧م)، اللغة العربية لغير المتخصصين (٢٠١٩م).

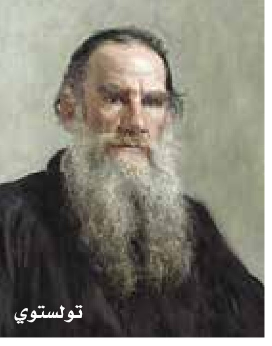
إنه الدكتور محمود الضبع؛ الذي يتحدث في هذا الحوار لمجلة «الشارقة الثقافية».


العقاد


تشيخوف


جورج أورويل


طه حسين


تولستوي

■ **ولدت ونشأت بصعيد مصر؛ هل تختلف النشأة في بيئة صعيدية عن النشأة بغيرها؟**

– تؤثر البيئة في تشكيل الإنسان، وتعد السنوات الخمس الأولى مرحلة فارقة في تشكيل الشخصية نتيجة عوامل عدة، أهمها البيئة المحيطة (على اختلاف مداخلها الجغرافية والثقافية والاجتماعية..). وقد نشأت ببيئة ريفية تتسم بالبراح في كل شيء، مساحات خضر ممتدة عبر أرض منبسطة لا تقطعها سوى منازل متفرقة تفصل بينها أفدنة عديدة، ثم تلال رملية مرتفعة تظهر في منتهى مرمى البصر، وبيئة تضعك في تجربة تحمل المسؤولية منذ الصغر، وتتيح لك الاختلاء بنفسك للقيام بالمغامرات الصغيرة مع الأقران، وتجربة التعامل المباشر مع الأشياء من حولك بعيداً عن عين الرقيب، ما يسمح بالمحاولة والخطأ (تلك الخبرة التي تأسس عليها التطور البشري منذ بداية التاريخ).



يضاف إلى ذلك؛ ما منحته هذه البيئة من تأمل لا يداخله التشويش المعاصر (أبواق السيارات، وصخب المدينة بشكل عام)، وهو ما جعل النشأة هناك مختلفة بكل المقاييس.

■ **بدأ عشقك للقراءة في الصف الثاني الابتدائي؛ حدثنا عن تلك المرحلة المهمة: ماذا قرأت، وما أهم الكتب التي أثرت فيك؟**

– البداية أذكرها جيداً، كانت مع كتب كامل كيلاني والمكتبة الخضراء، وبخاصة مجموعاته القصصية التي كانت تتنوع بين القصص الفكاهية، وقصص من ألف ليلة وليلة، وقصص هندية، وقصص شكسبير، وأساطير العالم، وقصص علمية، وأشهر القصص، وقصص عربية، وقصص تمثيلية. ثم كانت مكتبة المدرسة، حين كانت للمدارس مكتبات، تقوم على اختيار محتوياتها لجان من كبار المثقفين والفنانين في مصر، وحين كان اليوم الدراسي فيه المتسع من الوقت، يضم فسحتين الكبرى فيهما مدتها ساعة، كنت أقضيها بالمكتبة.

أيضا؛ تأتي مكتبة الجد الأزهري، التي كانت تتنوع محتوياتها بين كتب الدين والفلسفة والأدب والتاريخ.. كل ذلك فتح عيني على الأدب العالمي عبر ترجمات دار الهلال،

تعرفت إلى الأدبين العالمي والعربي وقرأت لتولستوي وتشيخوف وطه حسين والعقاد مبكراً

عشت في بيئة تهتم بالقراءة فالمكتبة في البيت وفي المدرسة معاً

وبخاصة الأدب الروسي والروايات العالمية المبسطة لتولستوي وتشيخوف ودستويفسكي وشتاينبك وجورج أورويل، وأعمال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم.

▪ استيراد المناهج النقدية الغربية على مدار القرن الفائت، أبعدنا عن قراءة نتاجنا الإبداعي العربي حسب رؤيتنا وعقليتنا نحن؛ أليس كذلك؟

– نعم، من خلال تخصصي في النقد الأدبـي، وانشغالي بالدراسات الثقافية العربية، أرى أنه عبر القرن العشرين، تم الاعتماد على استيراد مناهج النقد الغربية، التي فصلتنا عن هويتنا العربية، وجعلتنا نقرأ الأدب العربي بعقلية غربية، واليوم؛ لا يوجد ما يربطنا بتراثنا العربي ومنجزه الفكري في علوم الأدب، لا في البلاغة، ولا النظريات الأدبية التي اعتمدها الجاحظ، وأبو حيان التوحيدي، وعبدالقاهر الجرجاني، وأبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وابن طباطبا العلوي، ولا الفكر الفلسفي الذي بلوره الغزالي والفارابي وابن رشد، ولا المنجز اللغوي الذي حققه ابن جني، ومدرسة الكوفة والبصرة والمدرسة المصرية، ولا غيره مما انحرف المسار عنه، وصرنا نعتمد على الفكر الغربي، علماً أن كل ما سبق لايزال الفكر الغربي يعتمد عليه، ولنبحث مثلاً عن الاهتمام بابن رشد.. حتى الآن في دراساتهم وأبحاثهم.

▪ قديماً؛ ساهم العقل العربي بشكل كبير في صناعة الحضارة الإنسانية، تُرى؛ ما الذي يمكن أن نفعله كي نعود إلى ما كنا عليه؟

– قدمت في كتابي (الثقافة والهوية والوعي العربي) (٢٠١٦م) تصوراً حول كيفية استعادة التراث العربي وإعادة توظيفه بمفهوم (إنتاج المحتوى) المعاصر، وذلك بعد مراجعته وتنقيته وتهذيبه، وإنتاجه بالصيغ المعاصرة المتداولة عبر وسائل التكنولوجيا، والمتناسب مع المعلوماتية ومجتمع المعرفة.

▪ في (٢٠١٣) حصلت على جائزة طه حسين في النقد من المجلس الأعلى للثقافة، وأنت قارئ جيد لجميع لمؤلفاته؛ حدثنا عن إفادتك منه ورحلتك معه.

– هو علامة في تاريخ الفكر العربي المعاصر، والحقيقة أنني كل عدة أعوام أعيد قراءة أعماله كاملة، بدءاً من رجعة أبي العلاء، ومروراً بالشعر الجاهلي، والأدب الجاهلي، ومن بعيد، وحديث الأربعاء، والفتنة الكبرى.. وغيرها؛ وقد أفدت منه الكثير، بدءاً من فكرة الشك المنهجي (التي تعد بداية التفكير الناقد)، ومروراً بشمولية النظر إلى التراث العربي، وانتهاء بموسوعية الباحث، التي لا تكتفي بالتخصص المحصور في حقل معرفي واحد، وإنما التنويع بين العلوم الإنسانية، والتجريبية، وبين الفلسفة والتاريخ واللغات والتربية والدين والسياسة والفنون والآداب.

▪ الترجمة هي الجسر الذي يمكن من خلاله التواصل بين الشعوب ومعرفة الآخر؛ كيف تقيّم ما وصلنا إليه في هذا الاتجاه؟

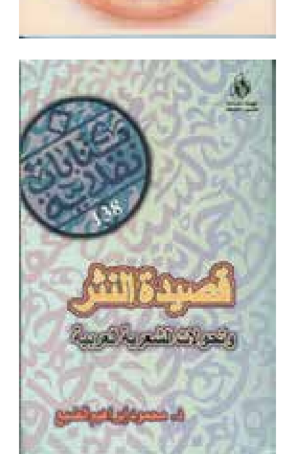
– تشير كثير من إحصاءات اليونيسكو أن الوطن العربي الذي يزيد تعداده على (٣٠٠) مليون نسمة يترجم سنوياً (٤٧٥) عنواناً، أي بمعدل (٤,٤) كتاب لكل مليون مواطن عربي سنوياً، في حين تترجم إسبانيا البالغ عدد سكانها (٣٨) مليون نسمة أكثر من (١٠) آلاف كتاب سنوياً. وأشار تقرير (التعليم العالي في البلدان العربية) لعام (٢٠٠٨م) أن اللغة

لا يوجد الآن ما يربطنا بتراثنا العربي ومنجزه الفكري لا في علوم الأدب ولا البلاغة









من مؤلفاته



من ندوات معرض القاهرة للكتاب

العربية تترجم (٣٣٠) عنواناً في العام، في حين تترجم اليابان نحو (٣٠) مليون صفحة سنوياً، وأن عدد العناوين التي تمت ترجمتها للعربية منذ عام (١٩٧٠، وحتى عام ٢٠٠٠م) بلغ (٦٨٨١) عنواناً فقط، ثم ارتفع حتى عام (٢٠١٩م) إلى (٧٦٧٠) عنواناً (تبعاً لإحصاءاتنا الأخيرة التي رصدناها في دراسة موسعة).

■ **قلتَ من قبل إن الفنون السبعة جعلتك ترى في نجيب محفوظ أبعاداً لم تكن تراها من قبل، نود أن تقربنا أكثر من هذه الجزئية.**

– صنف الإغريق الفنون قديماً إلى ستة، هي على الترتيب: العمارة والموسيقا والرسم والنحت والشعر والرقص، ثم طورها وأضاف إليها (إيتيان سوريو) ليكون ترتيبها: النحت والعمارة، والرسم والزخرفة، والتلوين التمثيلي والصرف، والموسيقا، والإيماء والرقص، والأدب والشعر، والسينما والإضاءة. وهي فنون جمعتها السينما كاملة في أفلام، أو اعتمدت على بعضها في أفلام أخرى، وهو ما يمكن رصد حضوره بالكيفية ذاتها في كثير من أعمال نجيب محفوظ السردية. من هنا؛ كان مدخلي لقراءة نجيب محفوظ في كتاب (أزمة النقد وانفتاح النص، نجيب محفوظ والفنون السبعة) (٢٠١٩م)، وقد كانت محاولة للخروج بالنقد من أزمات انغلاقه، وانحساره في المؤسسة الأكاديمية على تطبيق المناهج الغربية، وتقليد الدراسات السابقة في قراءة الآداب والفنون، أو على أحسن تقدير الاعتماد على التأويل تبعاً لثقافة الناقد.

لقد كانت الفكرة إجمالاً محاولة لفتح بوابات جديدة بعضها قد ينفتح، وبعضها قد لا يجد استجابة على مستوى التلقي، لكنها في نهاية الأمر تحاول التأسيس للتعددية وهدم اليقينية المطلقة ووجهة النظر الواحدة.

باحث وناقد ومفكر وأكاديمي يشتغل في مشاريع متعددة كالثقافة والهوية والنص


محمود الضبع


سعيد بن كراد

الواقع وبدائله

عالم الحياة يمر عبر مضاف افتراضي

ما سنتناوله في هذه الورقة هو (العالم الافتراضي)، أي كل ما يُبنى خارج تفاصيل حياتية، تتحقق استناداً إلى قوانين واقعية، لا أحد منا يستطيع تغييرها أو الإفلات من سلطتها. فنحن أسرى الزمان والمكان وتقلبات الجو والجاذبية، وأسرى مظاهر الكون وأبعاده، أي كل ما يشدنا إلى أرض هو مأوانا ومثوانا، ومع ذلك لا يمكن أن نعيش بحقائق الواقع وحدها، إننا نقتات أيضاً بما يُسقطه الوجدان من رغبات تقتضي إشباعاً؛ لذلك كان الافتراضي جزءاً من المتخيل، أو صيغة من الصيغ التي تستعملها الذات لكي تكون أكثر من (أنا) تتحكم فيها واجبات حياتية هي دائرة النفعي فيها.

وضمن هذا وذاك تُصنف كل (الصور) التي تُفرزها الذات في بحثها الدائم عما يُخلصها من محدودية محيطها، أو تفعل ذلك من أجل التسامي على واقع يحد من إبداعيتها؛ فالإنسان يلجأ عادة إلى التخيل من أجل استعادة حريته، أو إيهام نفسه بذلك على الأقل، يتعلق الأمر بما يشبه التسامي العابر في الذاكرة، وقد يكون هذا هو أصل الاختلاف بين (افتراضية) مصدرها المتخيل، وبين افتراضية تحاصر العين بصور توهمها بواقعية مزيفة، أي ما يمكن أن تأتي به الكثير من الصورة العرضية والهشة، هي تلك التي تملأ مساحات العوالم التي تستوطن الحواسيب ويتم تداولها داخل فضاء (أفقي) تخلص من أبعاد (العمق) فيه، ليصبح حاضناً لكل أشكال الوهم والتيه والتضليل والقليل من حقائق العلم والحياة.

فعلى خلاف ما يقوم به المتخيل الذي يوسع من ذاكرة الكون، ويمنحه أفقاً أرحب من ذاك الذي يقترحه الواقع، فإن (الافتراضي) البصري هو، على العكس من ذلك، نتاج عدد هائل من الصور التي لا (تنظر) إلى معطيات الواقع وحقائقه، بل تُعيد إنتاج نسخ منه تكون في الغالب عابرة في العين والوجدان. وقد تكون تلك هي إحدى خصائص (الصور المزيفة)، أو هي الشكل الوحيد الذي يمكن أن تحضر من خلاله المحاكاة التراجيدية أو المضللة للواقع. فنحن نُمسك من خلالها بأشباه أشياء أو كائنات، أو ننتقي من عوالمها حقائق لا تُعمِّر في الذاكرة إلا قليلاً؛ وهذا معناه أن الواقعي عصي على الذات التي تتأمله، أما الافتراضي فمطواع بين يديها، وذاك هو مصدر الخطورة في الافتراضي، إنه ليس مجرد استيهام عابر في النفس، بل هو هروب منها وعودة نكوصية إليها في الوقت ذاته.

> **نحن أسرى الزمان والمكان ولا يمكننا أن نعيش بحقائق الواقع وحدها**

> **المتخيل يوسع ذاكرة الكون ويمنحه أفقاً أرحب من ذلك الذي يقترحه الواقع**

وذاك من مخلفات الإبدالات الجديدة، التي يحتكم إليها الفكر والسلوك الإنسانيان اليوم. فالعالم اليوم (يُكتب بالصور)، إنه لا يُقال في الكلمات. لقد انتهى زمن الخطابات الطويلة: فالذي يتكلم اليوم، هو الآنية في اللحظة

الثابتة حول ملايين البِكسيلات الملتقطة بنظرة واحدة، إن الصورة هي التي تتكلم عن الحياة والموت والأحاسيس والانفعالات. لقد اختُصر قياس حجم العواطف في تأويل جاهز موضوع للرؤية، إننا نفسر الكون ونتواصل داخله ونكره ونحب بالصور، وهي في الغالب (إيموجات) اصطناعية بلا ذاكرة، (إلزا غودار).

لسنا أمام تمثيل مزيف للواقع، كما كانت تفعل ذلك الأيديولوجيا قديماً، إننا أمام خاصية جديدة، يتعلق الأمر بالإيهام الدائم (بأن الواقعي ليس جزءاً من الواقع)، كما يقول جان بودريار؛ فسبيلنا إلى عالم الحياة يمر عبر مضاف افتراضي، يُعمق غربة الفرد عن نفسه وعن الآخرين ويفصله عن واقعه؛ إنه يستدرجه إلى عزلة (ينتشي) بها وسط الجموع، إنها الحياة في الصورة وحدها أو على ضفافها أو استناداً إلى ظلالها. فهي المسؤولة عما يسميه ألان باديو (الطابع اللامرئي للحاضر). إن الصورة تُغطي على ما يتم تمثيله في حاضر الناس الفعلي، فنحن عابرون فيه ونوجد خارج حقيقته التي تشير إليها أشياؤه وكائناته.

إن الواقعي ناقص، وتلك طبيعته، كما هو الإنسان ناقص أيضاً، وتلك عظمته وذاك مصدر قوته. ولكن النقصان في الحالتين معاً لا يمكن أن يعوض بالافتراضي، بل يتجسد عادة في فعل إنساني واقعي، يسعى فيه الإنسان إلى التغطية على جوانب النقص في وجوده، وذاك كان مسعاه منذ أن تأنسن واستقام عوده وانفصل عن محيط صامت ليخلق تاريخه الخاص. والحال أن الافتراضي قلص، في الكثير من الحالات، من دائرة الذات وحدَّ من رغبتها في الذهاب إلى ما هو أبعد من تمثيل بصري، لا يمكن أن يرقى إلى الأصل الممثل فيه؛ فهو في جميع الحالات أسير رؤية تحتفي بالأشياء في صورها (العارية) خارج مداها في المتخيل، وخارج مجموع الروابط الاستعارية المضافة، التي نعيد من خلالها خلق الوجود والتنويع من مظاهره.

وذاك هو مضمون (الشفافية)، وهو مفهوم مركزي في فهم الأسس التي يقوم عليه (العصر البصري)، إنها (تعني منزلاً كبيراً من زجاج يكشف عن كل شيء بداخله)، تماماً كما يتساوى الناس في لغة تجمع بينهم داخل عالم يهب نفسه للعين، من خلال صور أو كلمات موازية لأشيائه، وهو ما يشير إلى إمكانية التخلص من مبدأ الفردية، الذي قامت عليه المدنية الحديثة القاضي بالفصل بين فضاء عمومي ملك لكل الناس، وبين فضاء خاص هو ما يعود إلى خصوصيات الفرد. والحاصل، أننا أصبحنا أمام إنسان جديد يسميه فيليب بروتون (إنسان بلا داخل ولا جسد، إنه يعيش داخل مجتمع بلا أسرار)، فلا وجود للنسبية والشك والتردد في حياته، فليس هناك مساحات لذلك، وليس عنده ما يكفي من المفاهيم لتغطية كل هذه المواقف.

بل هناك ما هو أفظع من كل هذا، فنحن لم نعد نكبر مع الزمن، إننا نكبر قبله وننحني أمام آثاره قبل وقوعها. فلم يعد للمستقبل واللامتوقع والمفاجئ قيمة الاستكشاف، فقد عممت الشركات الرقمية تطبيقاً جديداً اسمه (فيس آب) يمكن الناس من رصد حالات المستقبل في أجسادهم، إنهم لا يعاينون التجاعيد وهي تزحف ببطء عبر الزمن الخطي إلى هذه الأجساد، بل يستبقون ذلك ويعيشون الشيخوخة في الشباب، أي في (الحاضر الدائم) أو (اللحظة الأبدية). وتلك رغبة دفينة في تدمير الذات، أو هي الرغبة في الذهاب إلى موت لا راد لقضائه (المقولة الشهيرة لهايدغر : الكائن من أجل الموت).

وداخل هذه الفرجة لن تكون (الحقيقة)، في نهاية الأمر سوى لحظة غريبة تكشف عن نفسها داخل (مزيف) هو ما يتحكم في تفاصيل حياة الناس؛ (فبقدر ما يتعرف المرء إلى نفسه في الصور، بقدر ما يكون عاجزاً عن فهم وجوده ورغباته، وتلك خاصية الفرجة، فبرّانيتها دالة على أن أفعاله ليست ملكه، بل مستعارة من شخص يمثله) (غي دوبور).

الواقعي عصي على الذات التي تتأمله أما الافتراضي فمطواع بين يديها

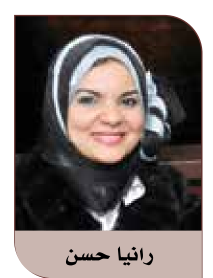
العالم الآن يكتب بالصور التي تتحدث عن الحياة والأحاسيس والانفعالات

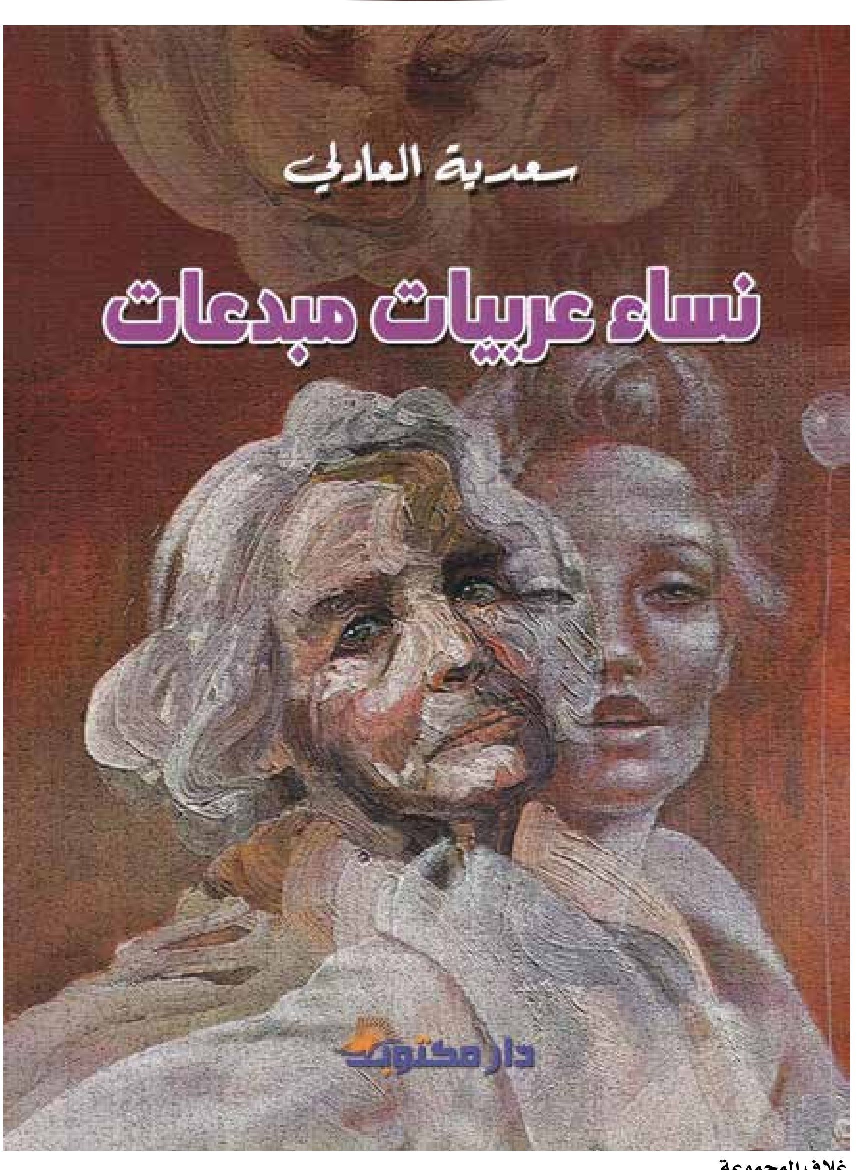
أصبحنا نفسر الكون ونتواصل داخله ونحب ونكره بالصور التي هي الآن (إيموجات) اصطناعية بلا ذاكرة

«نساء عربيات مبدعات»

موسوعة ترصد إنجازات المرأة العربية

استطاعت الكاتبة سعدية العادلي في موسوعتها (نساء عربيات مبدعات) الجزء الأول، أن تلقي الضوء على المرأة العربية، من خلال إنجازاتها ونجاحاتها في شتى المجالات المعرفية، وفي رصد عميق معتمدة على المنهج التاريخي للعوامل المحيطة بالشخصيات، والتي أسهمت في صناعة إبداعاتهن. قدمت العادلي نحو (٩٤) شخصية، فكان لمجال الكتابة الإبداعية الحظ الأكبر لأنها أدخلتنا عوالم نحو (٢٥) أديبة، و(١٣) شاعرة من الوطن العربي.


رانيا حسن



غلاف المجموعة

وقامت الكاتبة بتقسيم الموسوعة لسبعة أقسام: (الكاتبات، الشاعرات، الرائدات، التشكيليات، الإعلاميات ثم العازفات، وأخيراً الأطفال)، وقد اتبعت الترتيب الألفبائي مع كل قسم حتى لا تقع في حرج تقديم مبدعة على أخرى.

استهلت الموسوعة بتقديم إهداء ذكرت فيه: (إلى مبدعات متألقات على دروب العطاء، إلى مبدعات يتجرعن الألم فينبتن شهد الحياة. إلى أرواح مبدعات أخلصن وذكرهن وفاء).

وجاء التمهيد بمثابة تفسير من المؤلفة عن الإقدام على هذا العمل الموسوعي، أيضاً وضحت سبب تأخر ظهور مواهب العديد من المبدعات، إلى ما بعد وصولهن لسن الخمسين مشيرة إلى معاناة بعضهن في تحدي الصعاب والإعلان عن مواهبهن.

وقد صدرت الموسوعة عن دار مكتوب للنشر والتوزيع في قطع كبير يضم نحو (٤٠٠) صفحة، لعبت فيه الصور الفوتوغرافية دوراً في التعرف إلى المبدعات وإنجازاتهن، وقد نجح الغلاف الذي جاء من تصميم الفنانة (سارة شامة) في نقل ما يجول به العمل الإبداعي.

وعلى الرغم من اعتذار الكاتبة عن إغفالها لبعضهن، لكنها نجحت في رصد أشهرهن على الساحة الأدبية، أمثال: ابتهال سالم، وهي روائية وقاصة ومترجمة كشفت لنا مؤلفة العمل عن الجانبين الإبداعي والسياسي لها، وملامح من نشأتها الاجتماعية. أيضاً رصدت الحالة الإبداعية عند الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، التي اختارتها منظمة اليونيسكو لتصبح فنانة اليونيسكو من أجل السلام باعتبارها إحدى الكاتبات العربيات الأكثر تأثيراً، ومؤلفاتها من بين الأعمال الأكثر رواجاً في العالم، ومنها روايتها (ذاكرة الجسد) التي ذكرت ضمن أفضل مئة رواية عربية.

اختارت كاتبة الموسوعة أزمنة تاريخية مختلفة لشخصياتها، فمزجت بين الماضي والحاضر، لذلك اختارت سيدة الغناء العربي (أم كلثوم) التي ولدت عام (١٨٩٨)، والمبدعة فاطمة اليوسف الشهيرة بـ(روزاليوسف) المولودة أيضاً في نفس العام بلبنان، والأديبة سهير القلماوي التي ولدت في (٢٠ يوليو



١٩١١م)، والفنانة التشكيلية جاذبية سري المولودة عام (١٩٢٥م) التي قدمتها العادلي بأنها (مدرسة فنية تتلمذ عليها الكثير من الفنانين العالميين)، ثم المناضلة السياسية الجزائرية جميلة بوحيرد (١٩٣٥م)، ورائدة الحركات النسائية أمينة السعيد المولودة عام (١٩١٤م).

لكنها أيضاً كشفت لنا عن أجيال متفاوتة، مثل: الحكواتية المغربية آمال المزوري رئيسة جمعية صندوق العجب للحكايات الشعبية بطنجة، والمولودة عام (١٩٩٨م). وأيضاً الفنانة السعودية صفية بنت زقر التي اهتمت بتوثيق التراث عبر لوحاتها الفنية. وأيضاً مايا مرسي رئيسة المركز القومي للمرأة، التي تدعم قضايا المرأة العربية من أجل النهوض بها. وكذلك الشاعرة السعودية دلال راضي التي صنعت حلقة تواصل بين الشعراء العرب من خلال مؤسساتها الثقافية (بنت الحجاز).

كما ذكرت في موسوعتها د.إيناس عبدالدايم عازفة الفلوت العالمية ووزيرة الثقافة المصرية، متتبعة مشوارها الفني وتبنيها الرقي بالثقافة والفن وزيادة مساحة الإبداع، من خلال العديد من المشروعات الثقافية.

وقد رصدت إبداعات نحو (١١) شخصية إماراتية نظراً لمعاصرة الكاتبة لهؤلاء المبدعات عن قرب في دولة الإمارات العربية المتحدة، ومنهن: الأديبة الشابة إيمان اليوسف التي تعتبر أول كاتبة من الإمارات ودول الخليج تشارك في المؤتمر الدولي للكتابة الذي تنظمه جامعة (أيوا) الأمريكية سنة (٢٠٠٨م). فضلاً عن رصدها لمبدعات في مجال الفن، فاختارت الكاتبة ومخرجة الأفلام عائشة الزعابي الحاصلة على جائزة المرأة الإماراتية للآداب والفنون، والتي قامت بإخراج ثلاثة أفلام قصيرة، منها فيلمها (البعد الرابع ٢٠١٤م) الحاصل على جائزة المهر الإماراتي من مهرجان دبي السينمائي الدولي.

ولم تكن مؤلفة الموسوعة لتتجول داخل دروب الإبداع الإماراتي، إلا وأن تذكر اسم الشاعرة والفنانة التشكيلية مخرجة الأفلام الإماراتية نجوم الغانم، إحدى أهم صانعات الأفلام في السينما الإماراتية، كما لم تنسَ كاتبة الموسوعة التحيز لجيل الشابات على الساحة الإماراتية، مثل المخرجة الشابة أمل العقروبي، ونائلة الخاجة، وتعتبر الأخيرة أول إماراتية تخوض مجال صناعة الأفلام. ومن المجال السينمائي إلى العمل الإبداعي العام الذي يخدم المجتمع، قدمت موزة غباش، وهي حاصلة على درجة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة القاهرة، ولها مجموعة من المؤلفات، فضلاً عن أنها رئيسة رواق عوشة بنت حسين الثقافي. ويتربع اسم آخر في مجال الإبداع، وهي فاطمة المغني، إحدى الرائدات في مجال البحوث الاجتماعية بدولة الإمارات. وفي مجال التعليم عائشة أحمد السيار. وفي مجال الأعمال هالة كاظم التي تعد رائدة أعمال اجتماعية إماراتية مبتكرة برنامج رحلة التغيير، والتي تسعى إلى تغيير حياة الناس بالإيجابية والتوازن. ثم ترصد الموسوعة ملامح من حياة رفيعة غباش أول طبيبة نفسية في الإمارات. وأيضاً سحر الزارعي، وهي مصورة والأمين المساعد لجائزة حمدان بن محمد بن راشد آل مكتوم للتصوير الضوئي. وأيضاً شيخة سعيد سالم، وهي من المبدعات الشابات في مجال الإعلام الإذاعي، وحصلت على العديد من الجوائز والتكريمات.

> سعدية العادلي تلقي الضوء على نجاحات المرأة العربية في شتى مجالات الإبداع

> قدمت (٩٤) شخصية نسوية عربية متألقة على درب العطاء

> خصت الموسوعة مساحة لـ(١١) شخصية نسوية إماراتية



أنيسة عبود

العلم ركيزة المستقبل

والأهداف النبيلة

في طفولتي، كنت مثل كل الأطفال الريفيين، لا أملك لعبة ولا قصصاً مسلية. ولا ألواناً ولا شمعاً أشكل منه وجه أمي وإخوتي، كانت قصص كبار السن في القرية هي الطريق الوحيد أمامنا لنحلّق في فضاء مسحور، لا تحده القرية المنسية، ولا عصا المعلم ووجهه الصارم. كان علينا أن نستخلص العبر من جوف الحكايات التي يغلب عليها الطابع الشعبي التشويقي، مثل (ألف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن) وحكايات التراث المتشعبة بين قصص الملاحم والبطولات والخرافات والأساطير. فكان الطفل منا يغفو وفي عينيه الملكات الساحرات والفرسان الخارقون، والقصور والحصون والمدن الفاضلة.

ولعل تلك القصص، والحكايات الهادفة، كانت تسهم في تشكيل وصناعة الوعي عند الطفل لملاقاة الحياة بقوة وثقة، وتدفع به نحو المستقبل متسلحاً بالعلم والمعرفة والشجاعة ليصل إلى أهدافه النبيلة في تحقيق مستقبل مضيء.. فالريفيون ليس أمامهم سوى العلم ليغيروا واقعهم التعس ويحققوا طموحاتهم.

كنت في أيام الشتاء القاسية حيث البرد والأمطار التي لا تتوقف، والتي تؤدي إلى قطع الطرق وغمر الجسور الصغيرة، أتقاعس عن الذهاب إلى المدرسة، التي تحتاج إلى أكثر من ساعة سيراً على الأقدام لقطع المسافة بين أمي وصوت المعلمة الجبار. غير أن أمي كانت- مثل كل أمهات الريفيين- صارمة وحازمة في أمر المدرسة، فكانت تمسك يدي وتجتاز بي العتبة وهي تقول (العتبة نصف الدرب يا ابنتي).

ظل هذا المثل يطاردني، وظلت الخطوة الأولى في أي مشروع هي أساس إنجازه. ولعل هذه المقدمة التي تمور بالتحدي والأسى، ليست سوى الخطوة الأولى للحديث عن أطفالنا.. أطفال المستقبل العربي في خضم هذا الزمن المريض، الذي غير الصورة وقلب المفاهيم. فصارت حكايات الجدات وكبار السن، غير ذي جدوى في عالم مريض بالكورونا، ما أجبر الجميع على عدم تخطي العتبة والبقاء في حيز جغرافي ضيق، وبالتالي في حيز معرفي قاصر أيضاً. لقد أغلقت مغارة الثقافة الشفهية القديمة أبوابها كما أغلقت أبواب المدارس. فهل يمكن للأهل أن يتداركوا حالة الضياع والفوضى التي ستصيب الأطفال وهم في العزل المنزلي المفاجئ والرهيب، حيث لا جرس يدق ولا كتب مبعثرة على الأرائك ولا رفاق يثرثرون عن المعلم وعن المستقبل وعن المشاغبات البريئة. لا جغرافيا ولا تاريخ ولا شعر أو قصة، سوى ما يحتويه جهاز صغير يستقر في حضن الطفل كما لو أنه كنز. وهو بالفعل كنز للأطفال الذين لم يعد لديهم قدرة على الحياة من دونه. فهو الحكواتي، وصندوق الفرجة، وقصص علي بابا والأربعين حرامي. وهو الذي يجعل الطفل صامتاً خاشعاً في ركن من أركان المنزل لا يزعج الأهل ولا يطلب منهم أن ينزلوا به إلى السوق لشراء الألعاب. فما عاد من ضرورة لهذه الألعاب البلاستيكية،

> **الألعاب المبرمجة التي تسود الآن وتعظم من قوة البطل الآلي تجعل الطفل بعيداً عن واقعه الحقيقي**

التي تتحطم بلحظة وتحطم معها خيال الطفل.

هذا الجهاز الصغير العجيب، الذي لم تعرفه جداتنا، اختصر الذاكرة الشعبية بما تحويه من قصص ملهمة، موجهة، هادفة. وأراح مكتبة المدرسة ومكتبة الأسرة من كتب الأطفال الملونة ومن القصص التي كان يتعاون الأهل مع الولد على قراءتها، فتضفي جواً تعاونياً أسرياً حميماً. لكن في الجهاز العجيب قصص عجيبة أيضاً وملاحم بطولية. غير أنها لا تخص الطفل العربي ولا تحكي له تاريخه ولا أمجاد أجداده، ولا تهتم بعاداته وتقاليده ورمـــوزه، بـل هـي تسعى لتحطيم الأزمـنـة الراسخة والقيم والثوابت وتهميش الإنسان وازدراء العواطف الإنسانية وتحويل كل شيء إلى سلعة قابلة للبيع والشراء والربح والهزيمة.

ولعل الألعاب التي تسود اليوم والمبرمجة على تعظيم البطل الآلـي الـذي لا يقهر ولا غالب لـه كما الإنسـان الغربي فـي الأفـلام الهوليوودية. تجعل الطفل ينفصل عن واقعه الحقيقي وتـؤدي به إلـى الاستلاب النفسي والخيالي، والذي يعد- حسب باحثين- أشد خطورة من الاستلاب الأخلاقي. هذه الهوة بين الواقع والخيال تؤدي إلى اضطراب السلوك، ويمكن ملاحظته على الأطفال النائمين الذين يقفزون من أسرتهم خائفين. أو يبكون، وقد يتشاجرون مع خيالاتهم لأنهم نيام فعلاً بينما عقولهم يقظة.

لقد ازدادت وتـيـرة اسـتـخـدام الألـعـاب الإلكترونية بسبب انتشار الكورونا، الذي فرض أساليب وعــادات مختلفة للتخلص من عقارب الزمن، التي لا تكف عن الطنين المقلق.. لكن الخطورة تقع على الأولاد، الذين يلهثون خلف الصورة الجاذبة لمخلوقات تكنولوجية عجيبة لا يقهرها أحد، ما يجعل الطفل يحاول أن يكون صورة من هذا الكائن العجيب القاهر، والذي يطير ويذبح خصومه وهو يقهقه سعيداً، ويعمل على إشراك الطفل بنشوة النصر عبر القتل والتفجير والتفوق العضلي والعلمي، فيكبر الوهم وتصبح هذه الألـعـاب سلاحاً فتاكاً داخـل رأس الطفل، بحيث تتحكم في سلوكه وتسيطر عليه، عبر صور ومؤثرات تشوه الوعي وتجعله مشاركاً في الصراع مع القوى الشريرة أو الخيرة التي تتلاعب بالطفل وتأخذه بعيداً عن البشر الذين يشبههم وعن مشكلاتهم وهمومهم الحياتية.

إن عـالـم الأطـفـال الـيـوم عـالـم خطير، تصطرع فيه الكائنات التكنولوجية وكأنه الواقع، ما يجعل ذلك يؤثر سلباً في الأجيال الصغيرة الخاضعة لما تخططه عقول غربية تسعى في أولى أولوياتها إلى السيطرة على فضاء وإدراك هذا الطفل وتحويله إلى رقم أو إلى ذرة تدور في كونهم العبثي الذي لا يدري أحد إلى أين يجري.

ولأجل أن يصبح الطفل رقماً، أو روبوتاً، تتم السيطرة على مشاعره وأفكاره، وتحويله إلى عجينة طيعة تنفذ ما يريده صانع هذه الألعاب غير البريئة، وشركاته الاحتكارية ونظمه القاسية، الـتـي لا تعبأ بـالإنسان ومشاعره.. لا بد من تعظيم الصورة المبهرة بـالأبطال الفضائيين الخارقين، بحيث يتعطل خيال الطفل وذاكرته، ما يـؤدي إلـى تحويل الطفل إلـى (روبـوت العصر الجديد) المطيع، الصامت، الخاضع والذكي أيضاً.

ولعل فيروس كورونا، زاد الطين بلّة. كما ذكـرت.. إذ أجبر الطفل العربي على المكوث فـي البيت، واستخدام كل وسائل التسلية التي تنحصر حالياً في هذا الجهاز العجيب (الموبـايل وأتباعه) الذي يتواصل مع ما تنتجه شركات عملاقة من برامج تسلية إلكترونية خطيرة فـي معظمها، لأنـهـا لا تصلح كلها للطفل العربي، الذي يعاني أساساً خللاً تربوياً ومعرفياً ومـاديـاً.

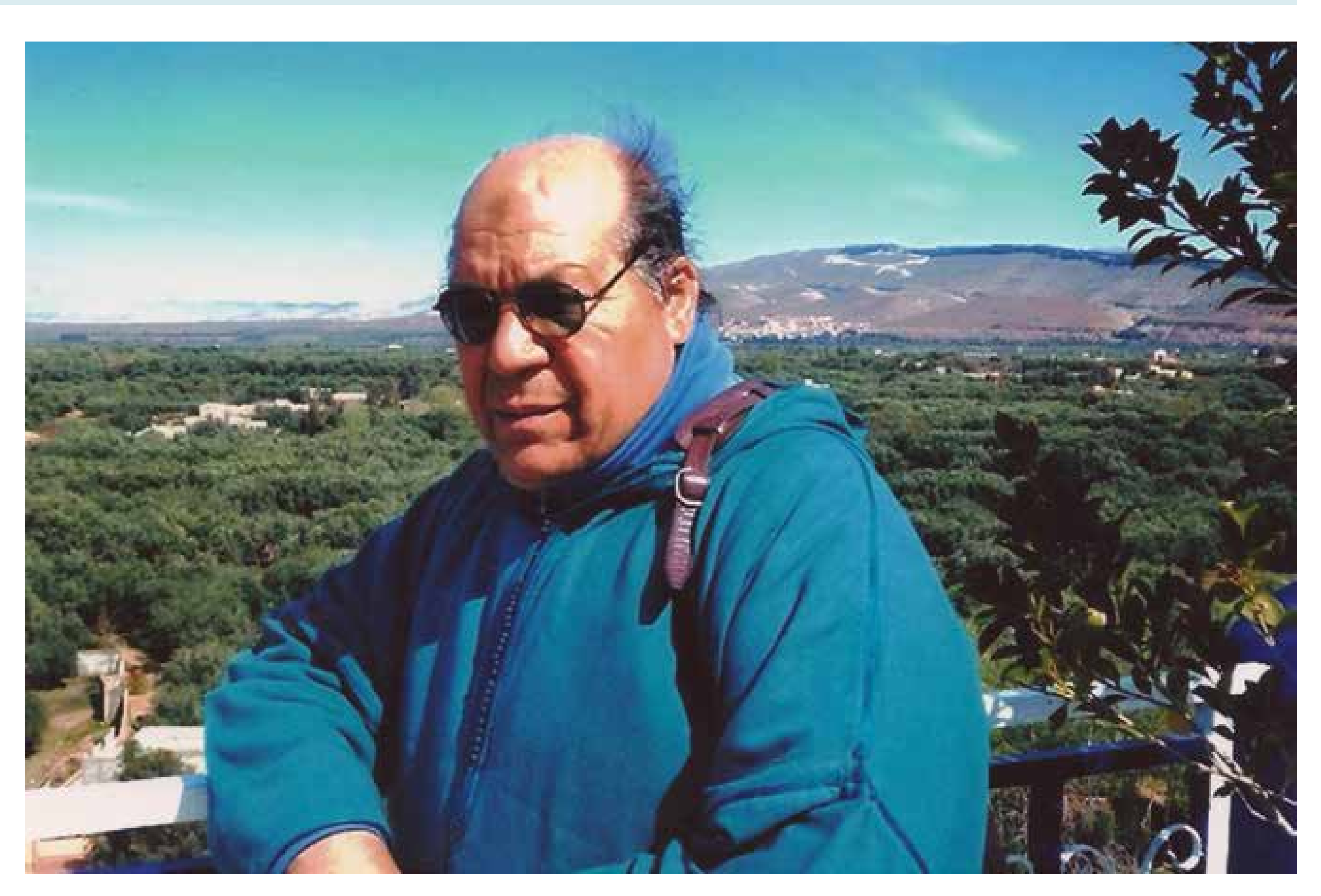
وإذ يلزم الغرب أبناءه بتقنين ساعات اللهو الإلكتروني، يستمر أطفالنا إلى ما لانهاية في اللعب، لانعدام رضوخ الأهل للقوانين التربوية، ولعدم معرفتهم بخطورة ما يقوم به أطفالهم، من حيث هدر الوقت والطاقات والانقطاع عن التحصيل العلمي الذي سيكون له انعكاسات كبيرة على مستقبل المجتمع.. فالمواطن العربي في معظم الدول يعاني أساساً ضعف التعليم وسوء المناهج.. فكيف سيكون عليه الحال بعد الانقطاع الطويل عن الدراسة وإلغاء الامتحانات في كثير من الدول؟

وهنا لا بد أن اذكّـر بـأن (العتبة نصف الـدرب) وحتى نجتاز العتبة ليس مهماً أن نركب سيارة أو نمشي للوصول.. بل المهم أن نجتاز العتبة بكامل وعينا وقيمنا وإيماننا بـالعلم.. لأنه ركيزة المستقبل.

كانت القصص والحكايات تسهم في تشكيل وصناعة الوعي عند الطفل

هذه الألعاب الإلكترونية تفرض أساليبها وعاداتها المختلفة تماماً عن قيمنا وأفكارنا

تحول الطفل إلى رقم أو (روبوت) وتتم السيطرة على أفكاره ومشاعره دون أن تعبأ بالبعد الإنساني



حاز جائزة الشارقة للشعر العربي ٢٠٢٠

إسماعيل زويريق:

الشعر هو فن العرب الأول ولايزال



عبدالعليم حريص

الشاعر والباحث والفنان التشكيلي المغربيّ إسماعيل زويريق، رئيس اتحاد كتاب المغرب فرع مراكش، عضو مجمع اللغة العربية بمكة المكرمة، وعضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، صدر له (٤٣) كتاباً منها (٣٣) مجموعة شعرية، أكبرها ديوان (على النهج) في سبعة أجزاء تحتوي على (١٢٣٠٠) بيت شعري في المديح النبوي والصحابة.

وفي لقاء مع مجلة «الشارقة الثقافية» أوضح زويريق أن ديوان (على النهج) لقي من النجاح ما لم يلقه أي ديون أصدرته، (فيكفي أنه منحني شرف حمل لقب شاعر رسول الله)، وأشار إلى أن دور المؤسسات الثقافية في انحسار إلا في مدارات قليلة، مضيفاً أنه (لا إلهام في كتابة قصيدة المديح)، وأن (الشعر العربي لم يفقد مكانته كفن العرب الأول). كما أكد زويريق أن (الجوائز لا تخلق مبدعاً، ولكنها قد تكون مشجعة على الكتابة)، وأن (الهموم القومية هي الأكثر حضوراً في القصيدة المغربية).

■ **ماذا يمثل ديوان (على النهج) في مسيرتك الأدبية؟**

– كان عليّ أن أخرج الديوان الأول سنة (١٩٦٥م)، ولكن الظروف حالت دون ذلك، لم تهب الظروف لي فرصة لطباعة (ما تحت اليد)، وإن وهبت لي فرصة كبرى للكتابة، فاجتمع لدي مما كنت أنشره من قصائد في مجلات وجرائد تحت اسم مستعار هو (أبو عدنان)، ومرت عليّ ظروف ألزمتني اقتحام عالم النشر غير خائف، فكان أول ديوان لي يطبع سنة (١٩٩٨م) أي بعد أربعين سنة من الكتابة. تلقفت أقلام النقاد ديوان (نخلة الغرباء)، وكتب عنه الكثير ونظمت حوله لقاءات ما شجعني على طباعة (ما تحت اليد)، وعلى الاستمرار في الكتابة.

وديوان (على النهج) الذي يحتوي على اثني عشر ألف بيت ونيف، هو الذي اعتمدته مبادرة رحم العلم بالمدينة المنورة في منحي لقب شاعر رسول الله، بشهادة موقعة من (١٩) شخصاً من شيوخ المدينة وأدبائها الكبار، وبفضل هذا الديوان كان لي شرف الحصول على عضوية مجمع اللغة العربية بمكة المكرمة. وهو الديوان الذي عرّف بي في الأوساط الثقافية أكثر من سواه، وبفضله كانت لقاءات ودراسات وتكريمات في أغلب مدن المغرب.


سموه يكرم إسماعيل زويريق

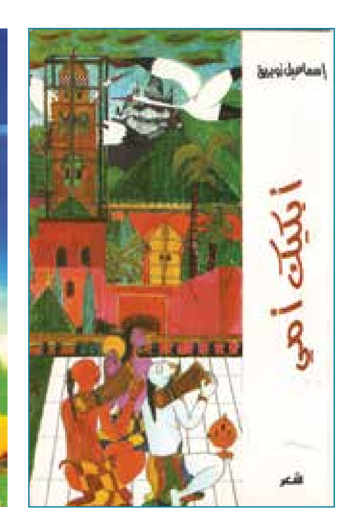
■ **كيف تستلهم نصوصك التي جاءت في مدح النبي (ص)؟**

– لا إلهام في كتابة قصيدة المديح، فأنا أشتغل على مشروع، وهذا المشروع يأخذني إلى التماس ما يوفي لي مادة الكتابة بيسر، ولن يتأتى ذلك في غياب الإلمام بسيرة المصطفى (ص) وبسيرة صحابته الكرام وآل بيته، وهذا ما دفعني إلى قراءة وبنهم ما ألف في هذا الصدد مما تحتوي عليه خزانتي. فقرأت الكثير، ولا أريد أن أحدد، فقد ذيلت كل جزء بمسرد للمصادر والمراجع المعتمدة في كتابة السيرة ونظمها كالرحيق المختوم، والسيرة النبوية، وسيرة ابن إسحاق، والعبقريات، وسواها، أكثر من خمسين كتاباً، يستهويني موقف من مواقف الرسول الأعظم وما أكثرها أو مشهد من المشاهد التي عاشها، أو عاشها أحد الصحابة الكرام فأجد نفسي منجذباً إلى الكتابة معبراً عن ذلك المشهد بما يختلج بين الجوانح، وما يستدعيه ذلك المشهد من التأمل والعبرة، ولنا في رسول الله أسوة حسنة، في الشوق إليه ما يملأ من الكراسات والدفاتر.

من هذه الأجواء التي تخيم على حياتي أستلهم تلك النصوص التي تعدُّ بـ (١٦٠) نصاً شعرياً أصغرها نصوص يحتوي كلّ نصّ منها على ما دون العشرين بيتاً، وأكبرها نصوص يحتوي أحدها على (٢٠٤٠) بيتاً (الهمزية)، والوتريات المراكشية على (٨٤١) بيتاً، والبردة الكبرى على (٥٧٠) بيتاً، والتائية الوسطى على (٥٣٢) بيتاً والشمقمقية على (٥٠٠) بيت، وسواها ما يضيق المقام عن سرده.

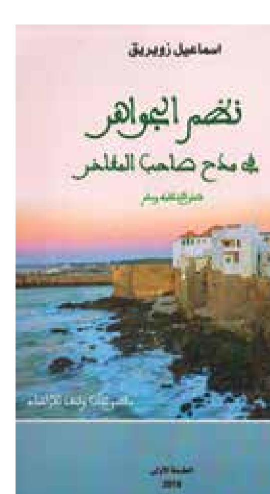
القصيدة رواية مكثفة قوافيها شخوص تتحرك لاتحدها ضفاف

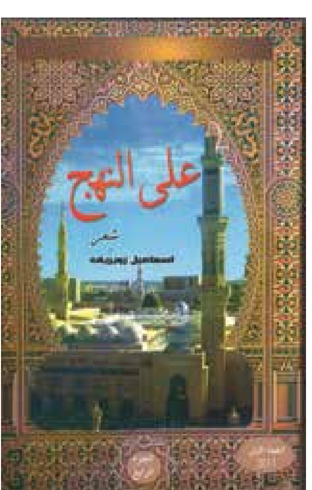

مدينة مراكش











من مؤلفاته

■ يقال إننا نعيش عصر الرواية، فمتى في منظورك يستعيد الشعر مكانته كفن العرب الأول؟

– لم يفقد الشعر العربي مكانته كفن العرب الأول، ولن يفقده ما توالى الأدومان، وتعاقب القارظان، فنحن في هذا العصر، نحتاج إلى الشعر لا إلى سواه؛ لنعبر عما يختلج بين الجوانح مما غرسته أيادي المعاناة فينا، وبذرَتْه أكفُ الآلام على متن واقعنا المأساة، فالشعر ديواننا فيه نجد البغية مما يروّح عن النفس الجريحة. والروح الكسيرة.

فقصيدة من أبيات على أصابع اليد، تعدل ما تحمله صفحات وصفحات في رواية أو قصة، ولا أدلّ على ذلك ما نشهده اليوم من تزايد في الشعراء، وما تلفظه كلّ يوم المطابع من مجموعات شعرية، فما وصلنا إليه في المئة سنة الماضية من الدواوين يزيد على ثلاثة آلاف ديوان، والعدد لا يمكن أن تصل إليه كتب السرد، روايات كانت أو قصصاً. فقدرنا الشعر وليست الرواية، فلنرفع راية الشعر عالياً فمازال الشعر بخير، ولن يكون على بساطه لسواه موطئ قدم.

القصيدة رواية مكثفة، قوافيها شخوص تتحرك فوق رقعة لا تحدها ضفاف، ولا يستطيع الشد على حركاتها إلا واع ذو بصيرة نافذة، عدد شعراء مدينة مراكش ثمانون شاعراً وعدد روائييها اثنان أو ثلاثة، وعلى هذا المثال، يمكن أن تستنبط الحكم مما وراءه، فما أبعدنا عن عصر ينحسر فيه الشعر.

■ ما رؤيتك لمستقبل الفن التشكيلي في الوطن العربي؟

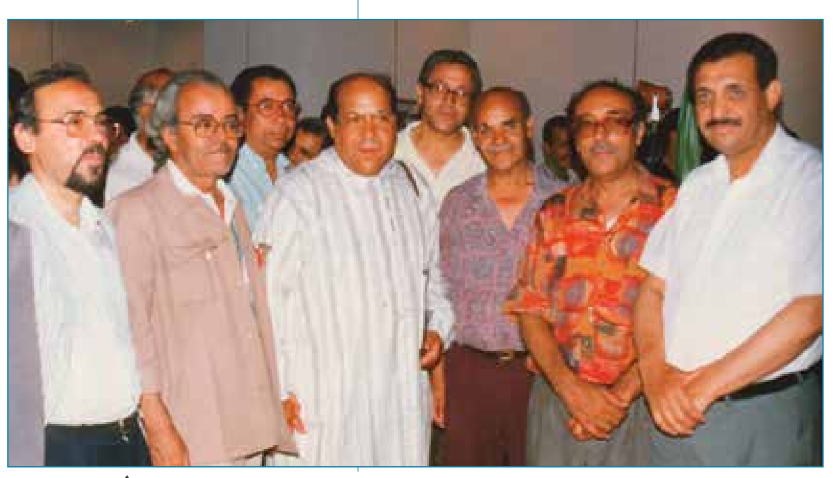
– منذ أن عدت من الديار المقدسة عزفت عن حمل الريشة. وليس هذا عندي استجابة لرادع ديني، ولكنها حالة انتابتني وصرفتني عن الحضور وتتبع الأعمال التشكيلية التي تزخر بها الساحة، فقد كنت مهتماً أشد الاهتمام بهذا الفن ممارساً وناقداً، فقد نظمت (١٥) معرضاً بين ما هو جماعي وما هو فردي، وأصدرت كتاباً سميته (حديث الفرشاة) يحتوي على قراءات في أعمال تشكيلية كثيرة.

وإن كنت أرى أن حاضر الفن التشكيلي الآن، والذي كان مستقبلاً في زمننا كسر كل التوقعات، وإذا كان الأمر كذلك فإن مستقبل هذا المستقبل لن يكون إلا جديرا بالثناء المستفيض، لا شيء يتحكم في تقليص وجوده ما دام هناك من يؤمن بوجوده فناً لا تغلب عليه لوثة.

■ تنقلت بين صنوف الأدب المختلفة كالشعر والكتابة والفن التشكيلي، فهل هذا يثري تجربة المبدع أم أن هذا يعرقل تميزه في صنف بعينه؟

لست مع القول إننا نعيش عصر الرواية ففي مراكش ثمانون شاعراً وثلاثة من الروائيين

الفن التشكيلي العربي كسر كل التوقعات ومستقبله جدير بالثناء المستفيض



مشارك فاعل في الأنشطة الثقافية

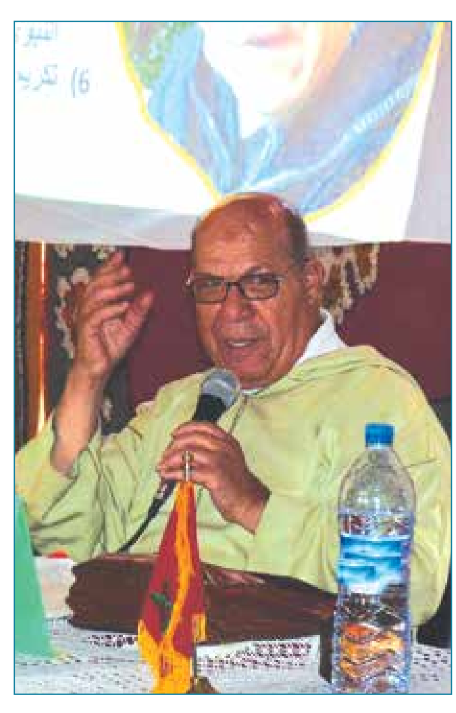
فطوبى للشعراء، إذا دخلوا بيتاً غادرته الشياطين، جوائزهم لا يحصيها العد، وكفى بالزمن شاهداً.

■ **كيف تقيم المؤسسات الثقافية في المغرب العربي وأثرها ومتطلباتها؟**

– دور مؤسساتنا الثقافية قد انحسر كثيراً، وميزانياتها لا تتعدى نسبة الجزء من المئة من ميزانية الدولة، وهذا لا يمكن أن يساعدها على توسيع رقعة اشتغالها، ولا على ترسيخ مفهوم الثقافة الشامل في هذا البلد أو ذاك.

وكوني رئيس فرع اتحاد كتاب المغرب بمراكش، وقمت بأنشطة متعددة أكثر من سبعين نشاطاً، لم تساهم في أي منها جهة وصية على الثقافة، وهذا يحزّ في النفس، وتمويل الحركة الثقافية على المستوى المحلي أو سواه يتوقف على العلاقات ليس إلا.

ما يثري تجربة المبدع عموماً هو القراءة المستمرة والعمل المتواصل



– (الشعر هو الفن الذي أتى في صياغة لوحاتي التشكيلية)، فالقصيدة هي عبارة عن لوحة تلعب فيها الألفاظ الدور الأساس، واللوحة ما هي إلا قصيدة تلعب فيها الألوان الدور الركيز، وهذا أجده وافياً في قصائدي الوجدانية والتي صدرت في مجموعات شعرية، كنخلة الغرباء، طائر الأرق، بوابات الريح، إن ما يثري تجربة المبدع القراءة المستمرة، والكتابة المتواصلة، وكلما اتسعت ثقافة المرء اتسعت رؤيته ورؤياه، فالذي يعرقل التميز في صنف من أصناف الإبداع هو الاتكال على ما تحمل الملَكة وليس على ما يصقلها.

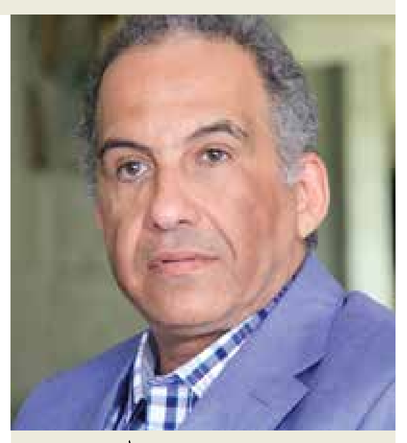
■ **كرمت من جهات متعددة... ماذا تمثل الجوائز بالنسبة للمبدع؟**

– الجوائز لا تخلق مبدعاً، قد تكون مشجعة على الكتابة، ولكنها لن تكون السبب الرئيس في خلق مبدع، فالذي نال الجائزة هو مبدع أصلاً، وليس في حاجة إلى أن تقول له جهة ما أنت مبدع وتستحق هذا القدر. القصيدة عندي ليس لها ثمن، وأنا أرى في الجائزة التقديرية، التي تمنحها بعض الدول لمبدعيها حول أعمالهم، خير ما يمكن أن أدرجه في خانة الاعتراف. لم أعرف شاعراً بوّأه شعره مقعداً يستغني به عن سواه. فلم أنل في حياتي جائزة إلا مؤخراً عندما كرمت بجائزة الشارقة للشعر العربي ٢٠٢٠.

إسماعيل عمر زويريق شاعر، وكاتب، وفنان تشكيلي، وباحث في التراث الشفوي المغربي.

من مواليد (١٩٤٤م) بمراكش، حاصل على مجموعة من الشهادات العلمية والمهنية، خريج مركز تكوين المفتشين، ومنح الدكتوراه الفخرية، كما حصل على مجموعة من الشهادات التقديرية والتكريمية من خارج المغرب وداخله.

- اشتغل في ميدان التعليم أستاذاً للطور الأول، ومفتشاً للغة العربية.
- عضو نشيط في عدة جمعيات ثقافية منها:
- رئيس اتحاد كتاب المغرب فرع مراكش، حالياً.
- نائب رئيس نادي اليونيسكو حالياً بمراكش.
- نائب رئيس النادي الأدبي بمراكش حالياً.
- عضو مجمع اللغة العربية بمكة المكرمة حالياً.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- صدر له (٤٣) كتاباً منها (٣٣) مجموعة شعرية أكبرها ديوان (على النهج) في سبعة أجزاء تحتوي على (١٢٣٠٠) بيت شعري في المديح النبوي والصحابة المقربين.
- المعد للطبع (٥٠) كتاباً منها (٢٧) مجموعة شعرية.
- ترجم ديوانه (الأشذاب) إلى أربع لغات، المطبوع منها:٢
- تناول تجربته الشعرية مجموعة من الطلبة لنيل الإجازة والدكتوراه.
- لديه مجموعة من الإجازات من لدن مجموعة من شيوخ المدينة المنورة ومكة المكرمة.
- حصل على لقب شاعر رسول الله من المدينة المنورة.
- زويريق الآن بصدد إتمام مشروع الكبير في المديح النبوي والذي حدده في (١٥) ألف بيت شعري.
- عدد التكريمات (٦٤) تكريماً داخل المغرب وخارجه.
- أقيم له (١٥) معرضاً لأعماله التشكيلية.
- أهم كتبه: ديوان على النهج، الأمثال المراكشية، معجم الألوان، كتب التراجم.



مصطفى عبدالله

أحمد كفافي.. غرد منفرداً

خصوصية الكتابة في مجموعته القصصية «نمولة حائرة»

أحمد كفافي كاتب يغرد وحده، بدأ ينشر أعماله الأدبية عام (١٩٩٣م)، بكتاب عنوانه (دعوة للموت)، وفي عام (١٩٩٥م)، أصدر رواية (بين بين)، وفي (١٩٩٧م)، أصدر (عانس مودرن ستايل)، وعام (٢٠٠٣م)، نشر (نمولة حائرة)، وفي (٢٠١٠م)، كتب (حبيبي أون لاين)، وفي (٢٠١٣م)، أصدر (الشحاتة في صيف يناير)، وفي (٢٠١٩م)، قام بإعادة طبع روايته (بين بين) لكي يثبتها في غير الزمن الذي كُتبت فيه، وهو يقول إنه بعد أكثر من عشرين عاماً يصدر الطبعة الثانية منها، ويعترف بأن وقعها يختلف عن الروايات التي تصدر بعد الألفية الثالثة، إلا أنها تبقى ذكرى رومانسية من عهد ولَّى، وكأنه يريد أن يسجل قطعة من تاريخه، أو من تاريخ الكتابة، أو تاريخ إبداعه الفني، وهو يدرك أن هذه الرواية باتت خارج العصر الذي يصدرها فيه. وعلى أي حال، هذه وجهة نظر المؤلف، ولا شك في أن للقارئ رأياً آخر.

وسأتوقف في هذا المقال عند مجموعته القصصية (نمولة حائرة) التي صدرت ترجمتها الإنجليزية عن دار الحضارة العربية بالقاهرة.. وأزعم أنها نوع خاص من الكتابة الفنية التي يمزج فيها (كفافي) فكرة الصراع الإنساني مع كائنات غير بشرية، من خلال الولوج إلى عالم الحشرات العجيب.

وهو نوع من الكتابة ربما يثير مُخيلة القارئ. كما أنه يعطي المؤلف مساحة للانطلاق في التصور والتخيل بعيداً عن قيود التصوير الواقعي.

ومن العنوان يمكننا إدراك أنه يقصد بـ(نمولة) هذه النملة التي تنتمي إلى مملكة بالغة الدقة في تنظيمها. والكاتب يشير إلى هذه القصة بشكل عابر، ليؤكد فكرة أن العصر الذي يعيش فيه النمل في يومنا هذا وأبطاله: (نُميل، وبؤبؤة، ونامل)، يختلف عن عصر سليمان الحكيم في أن البشر لا يفهمون فيه لغة النمل، وبالتالي فالنمل عرضة دائماً لخطر الإبادة تحت أقدام هؤلاء البشر.. وهذه هي فكرة الصراع بين القوي والضعيف.

ولكن، وعلى طريقة (أفلام الكرتون الأمريكية)، فليس من الضروري أن ينتصر القوي دائماً، فكما شاهدنا في حلقات (توم وجيري) أن الفأر (جيري) هو المنتصر لأنه هو الذي يمتلك القدرة على إزعاج (توم).. القط الأضخم منه حجماً، فهل (النمل) أيضاً بمقدوره أن يزعج الإنسان؟

هذه هي الفكرة الأولى التي يمكن أن نخلص إليها من هذا العمل الفني.

أما الفكرة الثانية، فهي الصراع بين أبناء الجنس الواحد من أجل التفوق؛ فهناك النملة، التي تنجح في الحصول على فريسة تؤمن الغذاء لمملكتها زمناً خلال البيات الشتوي، بينما تموت (خنفوسة) لتصبح وليمة تحملها النملة إلى حيث البوابة الرئيسية لهذه المملكة، التي أعطاها المؤلف اسم (نُميل).

> ترجمت مجموعته القصصية إلى الإنجليزية وتعد نوعاً خاصاً من الكتابة الفنية

ويوضح المؤلف حجم المعاناة، التي تتحملها هذه النملة الدقيقة وهي تحمل فريستها الضخمة فوقها وتتحرك بها إلى حيث مملكتها، مما يوصلها إلى البوابة وهي في قمة الإعياء، ولذلك فهي ما إن تصل بـ(خنفوسة) إلى وجهتها حتى تجد من يهم لمشاركتها في نيل شرف الظفر بهذه الغنيمة، لا سيما وأن (نمولة) وصلت مجهدة ولا تقوى على فعل أكثر مما أنجزته، بينما هناك (بؤبؤة) التي تنتظر أيضاً كي تنال نصيباً من هذه الغنيمة.

إذاً، فقد أوجد (كفافي) حالة تنافس بين هاتين النملتين على الحظوة لدى ملكة النمل؛ وفي هذه الأثناء تفاجأ النملتان بخطر خارجي يهددهما، يتمثل في قدمي إنسان.

وهنا ينجح المؤلف في رسم صورة، فيها قدر كبير من المبالغة لهذا الحذاء البشري، فيصور كعبه وكأنه جبل يتسلقه النمل بصعوبة، وقدمه وكأنها صخرة.

وهنا يوجد شيء من المفارقة النسبية، بين حجم النمل وحجم القدم البشرية، لكي يصل بنا إلى المواجهة الحاسمة بين الظفر بالغنيمة، والعودة بخفي حنين!

ويوضح «كفافي» بعد ذلك أن هذه الغنيمة ما هي إلا كِسرة خبز، إلا أنها تمثل للمملكة مخزوناً استراتيجياً يجب الاقتتال من أجله؛ فسرعان ما تتحول المنافسة بين النملتين إلى غيرة، ثم تنقلب إلى عداء، ثم كراهية، فحرب.

ويحاول المؤلف أن يخلق شيئاً من التشويق في أحداث قصته، عندما يصور وطأة نزول هذه القدم العملاقة فوق جسد النملة الضعيفة التي تكاد (تُفعص)، ولكنها تنجح في أن تُسقط اللقمة من هذا الإنسان بعد أن تلدغه، فيفزع ويفقد السيطرة على نفسه، لتبدأ عملية الهرب من فخ هذا العملاق البشري، بما حملته النملة من غنيمة، وإذا بالنملتين المتنافستين تقتتلان، حتى ينتهي الأمر بأن تذهب كل منهما ضحية طموحها، وذلك بأن تأتي النملة الأقوى وتلدغ الأضعف، فتتسبب في قتلها لتنفرد وحدها بالغنيمة، لكنها حينما تبدأ في تحريك الغنيمة نحو وجهتها، تعجز لأنها أضعف من أن تحمل هذه المسؤولية، وبالتالي ينتهي صراع النملتين بقتل (نمولة)، وعجز (بؤبؤة) عن الاستمرار نحو هدفها، فتسقط في حالة هذيان لتنتهي القصة، وهي في الواقع تعبير رمزي عن أحوال البشر، وما يتعرضون له من جرَّاء الطموح الزائد على الحد، والسقوط في براثن الأنانية، لتصبح النهاية دائماً الخسران المبين للجميع.

هذا من ناحية الموضوع، أما من ناحية الشكل الفني والبناء، فالكاتب يحسن استخدام أدواته الفنية، ويمتلك لغة أدبية، وقدرة على القص تمكنه من المضي في هذا الاتجاه الفانتازي، الذي برع فيه.

وتبقى ملاحظة، وهي أنه اعتاد، أن يتناول أفكاراً بعيدة عن التقليدية، أو غير مألوفة في كثير مما نصادفه من إبداعات قصصية.

وهو يشير إلى ذلك بقوله: (نمولة حائرة) قصة صراع بين نملتين، ولك، ياعزيزي القارئ، أن تحذف كلمة (نملتين)، لتضع بدلاً منها أي شيء، لتتأكد أن الصراع ذاته سيكون محتدماً بين القطبين البديلين.

وهكذا يمضي أحمد كفافي، في قصة أخرى مع محنة الميكانيكي، الذي يواجه شبح سترة الأطفال حتى بعد أن أصبح أحد رجال الأعمال، وفي المرار الذي تجرَّعته (فضلة)، و(أمين) بعد أن تبينت لهما حقيقة أقرب الناس إليهما؛ الحاج وهدان والحاجة وهيبة، اللذين فقدا بعد غرق سفينة الحجاج، وهذه قصة عن حادثة شهيرة حدثت لعبَّارة في البحر الأحمر، وهي من الموضوعات الكارثية.

ويخلص قارئ مجموعة أحمد كفافي إلى أن النوع البشري لا يفوق في قليل أو كثير حفنة من النمل، بما ينطوي عليه عالم تلك الزاحفات الصغيرات من ذكاء ونظام وطموح لا يعرف حداً له، ذلك الطموح الذي قد يقود في النهاية إلى الفوضى والهلاك! وفي الحقيقة إن الأدب على امتداد التاريخ، اهتم بمعالجة قضية الصراع بين الإنسان والطبيعة؛ ولهذا فما إن ينتهي طرف من أطراف الصراع، حتى يولد طرف جديد لتبدأ من جديد فكرة الصراع، وليستمر مبرر وجود الإنسان وفعله في الحياة.

وأظن أننا في هذه الكارثة الكونية التي تمر بها البشرية الآن، بسبب اجتياح فيروس كورونا المستجد، نتعرض لأحقر ميكروب فيروسي مجهول لئيم، ننتظر ما سيحدث للبشرية على هذه الأرض، بعد أن نخرج من هذه المحنة في صورة ما من الصور.

أصدر العديد من الروايات والمجموعات القصصية ما بين (١٩٩٣-٢٠١٩)

يصور كفافي في كتاباته فكرة الصراع الإنساني مع كائنات غير بشرية

اعتاد كفافي أن يتناول في أعماله أفكاراً غير تقليدية أو مألوفة كما لدى بعض المبدعين

موسوعة الشعر العربي باللغة الإسبانية

حسين نهابة: ترجمت القصيدة العربية للقارئ الإسباني



مازالت الترجمة الجسر الرئيس الذي يأخذ صورتنا الثقافية وملامحنا على اختلافها إلى الآخر المختلف بكلمته وتفكيره عنا، كما أنه يحمل الصورة المعرفية المتعددة لهذا الآخر إلينا، وذلك بفضل ثلة مجتهدة من المترجمين العرب، من ضمنهم مدير مؤسسة أبجد الثقافية، الشاعر والمترجم العراقي حسين نهابة، الذي حاز العديد من الجوائز، تقديراً لمكانته المهمة وإصداراته المتعددة، التي قدم عبرها قصيدته وقصائد العديد من الشعراء العرب مترجمة إلى اللغتين الإسبانية والإنجليزية، إضافة إلى ترجمته العديد من الأعمال الإسبانية إلى اللغة العربية..


أحمد حسين حميدان

ومنذ أسابيع أصدر موسوعة الشعر العربي باللغة الإسبانية، التي أضاء فيها ظلال القصيدة العربية أمام القارئ الإسباني، وكان هذا الإصدار مناسبة لسؤاله عن فحوى هذه الموسوعة، وعن صورة الشاعر العربي في الساحة الثقافية الأوروبية وعن أعماله القادمة أيضاً..

▪ ما الأسس التي اعتمدت عليها في إنجاز موسوعة الشعر العربي، التي قمت بترجمتها إلى اللغة الإسبانية؟

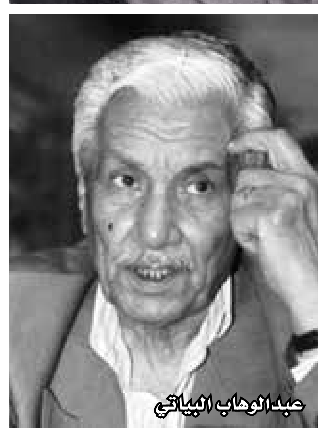
– في الجزء الأول من الموسوعة، كانت هناك بعض العشوائيات في اختيار الشاعر ونصه، لكوني لا أعرف جميع شعراء الوطن العربي، واعتمدتُ على علاقتي ببعضهم ممن ترجمت لهم، وطلبت منهم أن يدلوني على النصوص القيّمة لتضمينها في الجزء الأول. لكني بعد الطباعة والنشر اكتشفت– وكتبتُ هذا في المقدمة– بأن هناك نصوصاً أروع بكثير من النصوص التي قمت بترجمتها. لكن في الجزء الثاني الذي سيصدر قريباً، حاولت جاهداً تصحيح أخطاء الاختيارات السابقة، ووضعت مجموعة معايير وسرت على ضوء هديها في الانتقاء.

▪ الشعر العربي من الناحية الفنية موزع بين قصائده العمودية والحرة التفعيلية والنثرية، كيف كان حضور القصيدة العربية في الموسوعة الشعرية؟

– في الشعر الغربي بشكل عام والإسباني بشكل خاص، ليس هناك شعر تفعيلة ووزن كما هو موجود بالشعر العربي. هناك عندهم أنواع من القصائد التي تحوي على قافية وتتكون من (١٢) بيتاً تسمى (السوناتات) اشتهر بها الشاعر بابلو نيرودا. وفي اختياري للنصوص، اعتمدت على قصيدة النثر لأنها الأكثر








نازك الملائكة - لوركا - بورخيس - بدر شاكر السياب

أنسي الحاج - بابلونيرودا - محمد الماغوط - عبدالوهاب البياتي

رواجـاً والأسهل إلـى المتذوق والـقـارئ من كافة المستويات. القصيدة العمودية يصعب ترجمتها كما هي للأسباب التي ذكرتها لك..

■ **من خـلال مئة شاعر وشاعرة اخترتهم في موسوعة الشعر العربي، كيف ترى حال القصيدة العربية اليوم؟**

– نحن بـألف خير في ما يخص الشعر والإبـداع؛ ففي الوطن العربي خاصة، يولد الطفل وهو يكتب، ولدينا الكثير من الشعراء الفحول والموهوبين، ممن ارتقوا إلى العالمية بيسر وجـلاء. لكني لاحظت أن أي مـوروث وطني، لا بد أن يوجد داخل خلاياه الصالح والطالح.. وهذا ينطبق على الثقافة أيضاً، إذ يتخللها في كل القرون، طارئون على الثقافة. أعتقد أن انتشار وسائل التواصل جعل بعضهم يتوهمون في أهدافه ويسخرونها بقصد وعن عمد للترويج عن أنفسهم، فصاروا يوزعون دروعـاً وأوسمة ذهبية وهـم لا يملكون من قوت الثقافة إلا النزر اليسير. للأسف الشديد، هناك من يتوهم بأنه شاعر أو كاتب مُجيد لا لشيء إلاّ لأن بعض أصدقائه مجّدوه ومدحوه مجاملة. لكن في نهاية الأمر لا بد إلا أن يصح الصحيح. لكن بشكل عام الشعر يسير في قالبه الصحيح في الوطن العربي.

■ **أنت مُلم باللغة الإسبانية وقرأت شعرها، إضافة إلى إلمامك باللغة العربية، ما الذي يميز قصائد اللغة العربية عن الإسبانية؟**

– مـرت القصائد العربية بعدة مراحل وقوالب كان أولها الشعر العمودي، الذي ابتدأ به الشعر، ومنهم شعراء المعلقات والجاهلية، واستمر لغاية بداية القرن المنصرم حين تمرد عليه جيل (بدر شاكر السياب، ونـازل الملائكة، والبياتي...) حيث رسموا خطاً جديداً للشعر سمّوه (الشعر الحر) الذي تخلص من الكثير من القوالب، وجاء بعدهم جيل آخر مثل (أنسي الحـاج وأدونيس ومحمد الماغوط...) ليبدؤوا عهداً جديداً من الشعر من خلال (قصيدة النثر) التي تحررت من قالب الـوزن والقافية.. في الشعر الغربي بشكل عام والإسباني بشكل خـاص، ليس هنـاك شعر تفعيلة ووزن، كما هو عليه في الشعر العربي.

■ **ما الانطباع الذي لمسته من القارئ الإسباني إزاء القصيدة العربية التي قمت بترجمتها له؟**

– الحقيقة لم ألمس لغاية الآن ردود فعل على الموسوعة لأنها في طور التوزيع. لكن الناشر وضع عدداً من النسخ في مكتبة (البيت العربي) في مدريد. وبعد أكثر من شهر، وجدت أن كل النسخ كانت قد نفدت. وهذا مؤشر إيجابي.

> **حاولت في الموسوعة إلقاء الضوء على ظلال الشعر والإبداع العربي في الوسط الثقافي الأوروبي**

> **الترجمة تمثل جسر التواصل مع الآخر إلا أن الصوت الأدبي العربي ما يزال خافتاً في الغرب**

■ **سيرتك الذاتية تظهر كتابتك في غير نوع إبداعي، وحزت من خلال ذلك عدة جوائز، ما الذي دفعك إلى هذا التعدد؟**

– بدأت سيرتي الأدبية الحقيقية ككاتب قصصي وأتذكر أنني في عام (١٩٨٣) حصلت على الجائزة الثالثة في مسابقة القصة، التي أقامتها وزارة الثقافة والإعلام العراقية آنذاك، وتنقلت بين الرسم الذي تركته منذ فترة، والشعر الذي استمر معي والترجمة التي صارت ملاذي، إضافة إلى كتابة المسرحية والإنتاج السينمائي. جميعنا ندور في حلقات الأدب وميادينه، لكننا في النهاية لنا هوية أدبية واحدة.

■ **ترجمت عدداً من الأعمال إلى اللغتين العربية والإسبانية، ما أهم الأعمال التي ترجمتها عبر هاتين اللغتين؟**

– ترجمت اثني عشر كتاباً من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية، أذكر منها: رواية البحّار الصغير– بغداد وزارة الثقافة والاعلام، ورواية إمبراطورية ري أفاراكس، وفي القصة العراقية قصص لعبدالله نيازي، ورواية رحلة الدوقة آنا، ومسرحية العاقر لفدريكو غارثيا لوركا، وديوان الأعمال والليالي للشاعرة الأرجنتينية اليخاندرا بيثارنيك، وأخيراً بورخيس..

وهناك أعمال مُترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية أذكر منها: ديوان (وطن مجنون) للشاعر العراقي حسن الخرساني. والموسوعة المعاصرة لمئة شاعر وشاعرة عرب. وديوان (حروف الجمر) للشاعرة المغربية فاطنة غزالي..

■ **الترجمة تمثل جسر التواصل مع الآخر.. من خلال وجودك في غير بلد أوروبي وحضورك غير نشاط ثقافي، هل وجدت الآخر الأوروبي عموماً، والإسباني خصوصاً، مهتماً بالتواصل مع أدبنا العربي الحديث كاهتمامنا بالتواصل معهم ومع أدبهم؟**

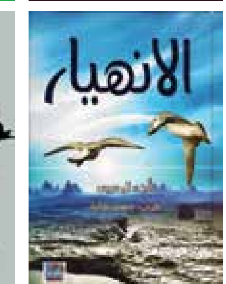
– أعتقد أن الفجوة لاتزال على أشدها بين قرّاء الغرب وأدباء العرب. ولايزال صوت الأدب العربي إلى اليوم شحيحاً في الدول الغربية، لولا قيام بعضهم بين فترة وأخرى، بإيصال هذا الصوت الأدبي من خلال الترجمة والموسوعات.



حسين نهابة يوقع أحد كتبه















من أغلفة مؤلفاته

وقد وظفت الثورة الإلكترونية من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، في محاولة دائبة لإيصال صوت الشاعر والكاتب العربي إلى أبعد نقطة ممكنة في العالم.

■ **ما الذي ستقوم بترجمته بعد إنجازك ترجمة موسوعة الشعر العربي؟**

– المشاريع كثيرة والحمد لله.. أولها الجزء الثاني من (موسوعة الشعر العربي المعاصر لمئة شاعر وشاعرة عرب)، و(الموسوعة المعاصرة للقصة العربية)، إضافة إلى (موسوعة الشعر الإسباني) وستصدر جميعها في هذا العام.

> **أصدرنا الجزء الأول من الموسوعة وسنلحقه بالجزء الثاني ثم موسوعة القصة القصيرة العربية**

مرايا



جمعة اللامي

زقاق الصمت ..

يرتخي زقاق (الصمت)، حتى لتكاد تسمع صوته نومه عند الطوف الطيني الشمالي لمنزل سيّد العاشور، الذي يدخله من السماء وكذلك من الجهتين الشرقية والغربية بستان النخيل، الذي يخترقه هو الآخر النهر الكبير، الذي اعتاد أن يكون أزرق صافياً في الصيف، وأحمر مسوداً في الشتاء والربيع.

وقبل أن تصل إلى منزل سيّد العاشور ستمر مجبراً على دارة زهرة المشكور، التي تبدو مع بواكير الصباح منحنية على قدر الباقلاء، توزع حباتها المطبوخة طوال الليلة الفائتة فوق نار من كرب النخيل، ثم يقودك طفل صغير إلى منزل الحارس الليلي رضوان الفاهم الذي لم يسمع أحد صوته إلاّ مرات نادرات طوال العمر غير المعروف لهذا الزقاق، الذي يتألف جانبه الأيمن من سلسلة حجرات وغرف متصلة ببعضها، هي بقايا باقية من قلعة عبدالكريم الجُوي وهو رجل لم نتعرف إلى شخصه، على رغم أن أمهاتنا يقلن إنه مايزال يسكن في حجرة ما في تلك القلعة الطينية، التي نبتت في أرضيتها أشجار نوى النخيل.

ولأننا ما رأينا عبدالكريم المنهال، فلم نسمع صوته أيضاً، ولكن سيّد العاشور، الذي تقول أمهاتنا إنه صديق المنهال، يُشاهد في أحايين متباعدة، يدلف إحدى حجرات القلعة، حيث يتسامر الصديقان طويلاً على ذمة ما تحدثت به زهرة الشكور إلى نفسها في ليلة النصف من شعبان، مع أنَّ قَطَنَةَ الزقاق في هذه الليلة بالذات، يزدحمون في منازلهم بهدوء وصمت، وإنْ كان يُسمع شيء فهو صوت يسمع في الفضاء، فوق أسطح المنازل، هو الصوت الذي تحدثه الرياح عند اصطدامها بعشرات، بل مئات الرايات السود، التي ترتفع على الصواري بموازاة مئذنة المسجد، الذي هو المكان الوحيد في زقاق (الصمت) الذي ينادى فيه للصلاة خمس مرات في اليوم.

> **كان سيّد العاشور سَقّاء الزقاق، حيث يبدأ بعد الصلاة الأولى بتوزيع الماء على منازل الزقاق**

حتى بستان النخيل كان صامتاً باستمرار، ولولا اصطفاق أجنحة الحمائم، التي اعتادت أن تبني أعشاشها في قلوب عدد من النخلات العجائز، لكان وجود البستان يبقى رغم هذا موجوداً، لأن نخلة ما تطلق تأوهات سريعة وخافتة، عندما يجرح أحد الغرباء جسدها بحثاً عن مادة الصمغ، أو عندما يعتليها غريب آخر، وهو يحاول البصبصة على حياة أهالي زقاق (الصمت) في ليلة النصف من شعبان.

حياة أخرى: هذا هو الوصف المطابق لما كان عليه زقاق (الصمت)؛ فهو زقاق لا ينتمي إلاّ إلى نفسه، ولا يريد البوح بأيّ كلمة عن تاريخه، هذا التاريخ الذي يشترك فيه البشر والحيوانات على حد سواء. فالجميع لا يغادرون الزقاق إلا إلى النهر أو البستان، وعندما أطلت الحيّة الضخمة، التي كانت تشارك سيّد العاشور منزله، وزحفت نزولاً مبتعدة إلى الجنوب من منزل سيّدها، ويقال إن هذا حدث مرة واحدة، نهرها سيّد العاشور بطرف عصاه، دون أن يتفوه بأيّ كلمة، فانسحبت الحية الضخمة إلى حجرة من حجرات قلعة عبدالكريم الجُزوي، ولم يرها أحد خارج القلعة منذ ذلك الحادث.

كان سيّد العاشور هو سَقّاء الزقاق، حيث يبدأ بعد الصلاة الأولى بتوزيع الماء على منازل الزقاق منزلاً منزلاً، دون أن ينطق بكلمة واحدة، أو يطرق على أي باب في منزل، فقد كان السقاء يفرغ في إناء كبير موضوع قدام المنزل حصة أصحابه من الماء. هنا أستدرك لأقول إن الصوت الآخر المسموع بعد الأذان هو صوت تفريغ الماء من (تنكات) سيد العاشور في الأواني البرونزية الضخمة الموضوعة قُدّام كل منزل من منازل زقاق (الصمت).

كان القادمون من الأحياء البعيدة إلى أمكنة قريبة من الزقاق يروون أخباراً كثيرة عن (أهل الصمت)، وربما كانت هناك إضافات كثيرة تم اختلاقها عن حياة أهالي الزقاق، بل إن هناك اختلاقات حقاً في هذا المجال، فلقد ذكر أحد هؤلاء الغرباء أن زهرة المشكور، كانت تكلم دجاجاتها البيض بالإشارة وتهشُّ عليها بعصاً من جريد النخيل. على أن أعجب ما قاله غريب المتروك هو: رأيت سيد العاشور يكلم شخصاً يشابهه في كل شيء وهو يقول له: يا قريني ماذا يقول الصمت للصمت عندما يلتقيان في ليلة النصف من شعبان؟

خالدون مع الزمان

لوعة الغياب.. والشموس المبدعة



نبيل سليمان

منذ سنوات عزمت على أن ألاقي بالخروس غياب أي علم من أعلام الثقافة، صديقاً كان لي أم لا. وما كان ذلك إلا خوفاً من أن أتحوّل إلى ندّابة. ولقد صحّ مني العزم مرات، فخرست عندما غاب من الصروح الثقافية الأصدقاء: حنا مينة، وطيّب تيزيني، وصالح علماني، وجمال ناجي، وعبدالقادر عبداللي و... لكن الدهر أبى، بعدما صح العزم، فكتبت في رحيل الصديقين جمال الغيطاني وجورج طرابيشي، وعدت إلى الخروس حتى ما عاد ممكناً، مثله مثل الكلام!



في مقبرة القوز في دبي يرقد نبيل المالح الذي رحل عام (٢٠١٦م) عن ثمانين عاماً، بعدما أنعم على الفن السابع بمئة وخمسين فيلماً بين روائي طويل، وتسجيلي أو تجريبي قصير، وبعدما حمل ستين جائزة، وجرى تكريمه مرة بعد مرة، ومن ذلك كان تكريمه في مهرجان دبي السينمائي (٢٠٠٦م).

ذات مساء شتائي من عام (١٩٧٢م)، وأمام صالة الكندي السينمائية في دمشق، حيث سأشهد فيلم (الفهد)، تعرفت إلى نبيل المالح، الذي أخرج الفيلم عن رواية حيدر حيدر. وبالكاد تجددت لقاءاتنا، حتى جاء أطولها إبان مشاهدتي لفيلمه (بقايا صور) عن رواية حنا مينة. ومنذ هذا اللقاء تعلق قلبي بهذا الإنسان الاستثنائي والمبدع الاستثنائي، كما وصفه بحق الروائي تيسير خلف.

نبيل المالح شيخ السينما السورية، ومن أهم مؤسسيها، والسيناريست، والفنان التشكيلي، والشاعر، ورجل القمصان الملونة، وجوّاب الآفاق. وقد كان فيلمه (كومبارس -١٩٩٣م) منعطفاً حاسماً في علاقتنا، وسيكون الصديق محمد قارصلي ثالثنا دوماً، ولكن بعد سنين طال خلالها غياب نبيل ، قضى منها عشراً في اليونان، ومثلها في أوستن وفي لوس أنجلوس، أستاذاً للإخراج والسيناريو في جامعة السينما.

عندما يمّم نبيل المالح إلى براغ كان عازماً على أن يدرس الفيزياء النووية، لكن السينما أَسَرَتْهُ، وقد كان ميلان كونديرا من أساتذته في معهد السينما، وما إن عاد حاملاً الماجستير حتى بدأ مشواره الذي لن يهدأ خمسين سنة، قضاها يبدع جمالياته الخاصة، ويواجه كفنان وكمثقف ومواطن كل ما يشوه الإنسان، لذلك ما أكثر ما خفق جناحاه بعيداً إلى أن حطّ في دبي، مخلفاً للتاريخ ثروة أفلامه، ولنا لوعة الغياب.

بعد رحيل نبيل المالح لم يمهل المرض محمد قارصلي، وسرعان ما رحل قبل أن يُتمَّ السبعين.

كانت الزلزلة السورية قد عوّقت لقاءاتنا، فهو مقيم في دمشق وأنا في اللاذقية. وفي بداية الزلزلة، اقترح أن نحتفل هاتفياً كل سنة بذكرى لقائنا الأول الذي كان في دورة (١٩٩٠م) من المعرض السوري لفناني سوريا. وقد حدثني أنه استنّ سنّة الاحتفال الهاتفي مع عدد من أصدقائه وصديقاته، وأولهم – بالطبع– نبيل المالح.

في ذلك المعرض، تعرفت إلى الفنان التشكيلي وليد قارصلي (١٩٤٤–٢٠٠٦م)، وهو شقيق محمد الذي لم يترك له الشلل إلا يداً واحدة منذ (١٩٧٢م)، وهو من أورثته الفنَّ الوالدةُ إقبال ناجي قارصلي (١٩٢٥–١٩٦٩م)، والتي أقامت أول معرض فردي لفنانة في سوريا عام (١٩٦٤م) في صالة الفن الحديث العالمي. وكنت قد شاهدت معرضاً لها عام (١٩٦٩م) في مدينة الطبقة، بُعيد البدء ببناء سد الفرات.

من أسف أن نجاحات محمد قارصلي، كانت تتوالى باهرةً خارج سوريا، بينما يتوالى نكرانه فيها. فهذا المخرج السينمائي والمسرحي، هذا الكاتب للسيناريو وللمسرحية، ما أكثر ما كُرّم في مهرجانات دولية، لكن الغصة بالنكران كانت حاضرة دوماً، حتى إذا تم تكريمه في مهرجان مصياف المسرحي، انفلشت فرحته مثل طفل وهو يغمغم: هذا التكريم مثله مثل تكريمي في مهرجان (توماي) باليابان عام (١٩٩٠م).

يحمل محمد قارصلي الدكتوراه من أكاديمية السينما في موسكو، وقد عمل أستاذاً في جامعات مصر ولبنان وليبيا، وأنعم على الفن السابع بستةٍ وتسعين فيلماً قصيراً يتعلق أغلبها بالبيئة والتنمية. ومنها أربعة وثلاثون فيلماً سماها (كاريكا فيزيون) أي الكاريكاتير التلفزيوني. كما أنعم على المسرح باثنتي عشرة مسرحية، منها مسرحية (فجر وغروب فتاة تدعى ياسمين) والتي عرضت في سبع



مشهد من فيلم «الكومبارس»

وعشرين دولة، ولم تعرض في سوريا.

في الثاني من تشرين الثاني/ نوفمبر (٢٠١٩م) فجعنا محمد قارصلي بغيابه، وفي غمضة عين أعلن الثاني من آذار/ مارس (٢٠٢٠م) غيابَ ريمون بطرس، كأننا لم نقض في مطلع هذه السنة دقائق طوالاً وقصاراً في هاتف يعوّض صمت شهور.

سبعون سنة يطويها ريمون، الذي سمّى بِكْره: عمر. أما الصداقة التي بدأت بعيد تخرجه في معهد السينما في كييف سنة (١٩٧٦م)، فهل يعدّ سنواتها غيابُ أحدنا أو غياب كلينا؟

أبو عمر هو بحق (حجّار السينما السورية)... ورث المهنة عن والده الحجّار أنطونيوس، الفنان الذي زينت زخارفه الحجرية مساجد وكنائس مدينته حماة وغيرها.

ريمون، أبو عمر، هو المخرج السينمائي والكاتب، الذي لم تغب عن أفلامه بخاصة، ولا عن أنفاسه، مدينته حماة، ولا نهرها (العاصي): (فيلم نشيد البقاء، مثلاً، قبل التخرج)، كما لم يغب عنها الحجر (فيلم أحاديث الحجر، مثلاً، عام ٢٠٠٤م). ومثل أيّ من المبدعين السينمائيين السوريين، الذين أنعمت بهم سبعينيات القرن الماضي (محمد ملص، عبداللطيف عبدالحميد، سمير ذكرى، أسامة محمد، غسان شميط..)، كان ريمون بطرس. أما هيثم حقي، فقد انعطف بالإخراج التلفزيوني بخاصة، كما انعطف أولاء بسينما المؤلف وبالسيرة السينمائية. وهل يستقيم القول هنا إن لم نذكر الصرحين الصديقين اللذين انعطفا بالمسرح، وغابا



عبدالرحمن منيف



جبرا إبراهيم جبرا





نبيل المالح



محمد القارصلي



سيف الرحبي



هيثم حقي

نبيل المالح مبدع استثنائي ومن أهم مؤسسي السينما في سوريا

محمد القارصلي من المبدعين الذين كتبوا وأخرجوا للسينما والمسرح

بندر عبدالحميد أشرف على سلسلة (الفن السابع) ومجلة (الحياة السينمائية) والعديد من المراجع والمصادر السينمائية

مبكراً: فواز الساجر وشريف شاكر؟!

كما جمعتنا دمشق حيث يقيم أبو عمر، جمعتنا اللاذقية، وهذا عناق في احتفالية العرض الأول لفيلمه (الطحالب -١٩٩١م)، وهذا هاتف بعد سنة، وللفيلم نفسه، يهنئ بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان الفيلم العربي في باريس، وهذا عناق بعدما شاهدت - متأخراً - فيلم الترحال عام (١٩٩٧م)، وهذا بالأمس القريب هاتف طويل كأنه خاطف، يبدأ بفيلمه (أطويلٌ طريقنا أم يطول)، ولا ينتهي بما أوقف عليه الفيلم من عيشنا السوري بعد زلزال (٢٠١١م).

بقدر أكبر من (كبسة) الجرح المرشوش بالملح، كان بندر عبدالحميد قد فاجأنا بغيابه قبل ريمون بطرس بأسبوعين. وها هو لقاؤنا الأول ينتزعني من الرقة حيث كنت أعمل مدرساً - ذات صباح ربيعي إلى دمشق حاملاً مخطوطة روايتي الأولى (ينداح الطوفان)، وهذا بندر الذي كان قد طار من (صفوك) - قريته في ريف الحسكة - إلى دمشق، يقود هذا الجاهل بدمشق وبمديريه وبآلية الحصول على موافقة روايته على النشر من وزارة الإعلام، إلى مكتب تزينه حميدة نعنع في وزارة الإعلام، ثم، إلى قصر بندر، إلى متحف بندر، إلى بيت بندر أو العش أو الخم كما سأعدد أسماءه خلال نصف قرن.

ثلاث وسبعون سنة يطويها بندر (كالغزالة، كصوت الماء والريح)، وهذا عنوان ديوانه الأول (١٩٧٤م). دفقة حارة من الشعر تتلألأ بها ثلاثة دواوين بين (١٩٧٨-١٩٨٠م)، لكل سنة ديوان: (إعلانات الموت والحرية، احتفالات، كانت طويلة في المساء)، وبعد انتظار طويل جاء (الضحك والكارثة) ثم ينأى الشعر حتى يكاد يختفي، وتطل رواية واحدة (الطاحونة السوداء - ١٩٨٤م)، لتنعطف السينما بهذا الذي كتب سنة (١٩٧٢م): (من يفهم شعري يعرف وجهي).

وجه بندر الذي لا يذكر أحد أنه رآه مربدّاً، مهما يكن ما يطويه في سرّه وأعماقه من لوعة أو غضب أو.. في صرح بندر عبدالحميد، ليس للأيام التي آواني فيها عدّ. أثناء النوم فقط أقفل الباب. بعد سنوات سأكتشف أنّ ثمة من لا يقفل باب بيته ولا حتى عند النوم، ولكن ليس في دمشق، بل في الشارقة: إنه بيت نواف يونس. فالبيتان مشرعان دوماً للأصدقاء.


محمد كامل الخطيب




حنا مينة




بندر عبدالحميد


حيدر حيدر


ريمون بطرس

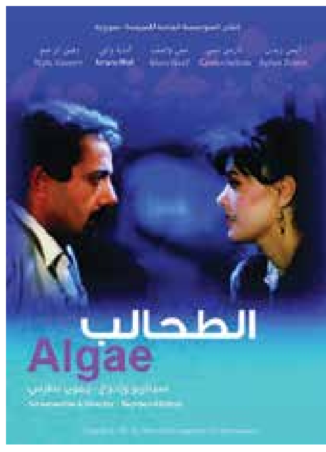
بشير البكر

في صرح بندر، أي في متحف/ قصر/ عشّ/ خمّ/ بيت بندر، اندغمت أرواح رياض الصالح الحسين، وسيف الرحبي، وهيثم حقي، وخليل صويلح، وبشير البكر، وإبراهيم الجرادي، وصالح علماني، ومهدي محمد علي، وإكرام أنطاكي، وعبدالكريم كاصد، ومحمد ملص، ومحمد بخاري، ودعد حداد، وعابد إسماعيل، ومحمد كامل الخطيب، وسعيد حورانية، وسواهم كثيرون وكثيرات.

من الشعراء والفنانين والكتاب والمترجمين السوريين والعرب. سمّى بندر بكره: الطيب، وأبوالطيب الذي نذر نفسه مرتين، واحدة للحرية، وواحدة للثقافة، كان بالغ الدقة والضبط في كل ما يتولاه، كما يدلّل إشرافه على سلسلة الفن السابع، التي رفدت بها وزارة الثقافة بعشرات المراجع والمصادر السينمائية المترجمة غالباً. كما أشرف على مجلة الحياة السينمائية الفصلية، وأورثنا العام الماضي كتاب (ساحرات السينما: فن وحب وحرية)، ومن قبل (سينمائيون بلا حدود)، و(مغامرات الفن الحديث).

في عام (١٩٩٨م) صدر كتاب عبدالرحمن منيف (لوعة الغياب)، مستعيراً للعنوان كلمة (لوعة) من عنوان ديوان جبرا إبراهيم جبرا (لوعة الشمس). وكان كتاب عبدالرحمن، يتفجر أسىً على فقد شموس من المبدعين... وها هي اللوعة لا تفتأ تتقد كلما فقدنا شمساً مبدعة، فكيف إن كان أيضاً صديقاً أو صديقة؟

> **ريمون بطرس من النخبة السينمائية إلى جانب محمد ملص وعبداللطيف عبدالحميد وأسامة محمد وغسان شميط وسمير ذكرى وهيثم حقي**



ملصق فيلم «الطحالب»

من ملحمة أوفيد الشعرية
إلى.. ملحمة كورونا



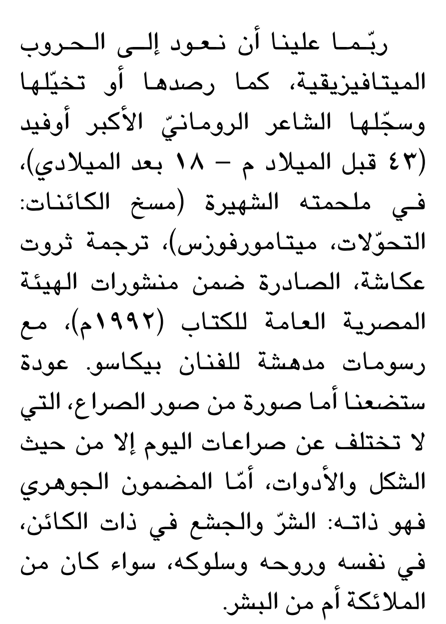
عمر شبانة

أشعر اليومَ بأن التاريخ لم يعلّمنا شيئاً، فنحن لم نتعلّم أنّ هذا التاريخ يكرّر نفسه، ويكرّر حوادثه كثيراً، والأهمّ أنه لا أحد يتعلّم من دروس التاريخ، من كوارثه التي لا تنتهي.

وكلّما وقعت كارثة أو جائحة، سواء كانت طبيعية كالزلزال أو البركان أو السيول مثلاً، أم نِتاج فعل بشريّ كالحروب والصراعات الفردية والجماعية، أعود إلى الشاعر الروماني العظيم أوفيد، خصوصاً في كتابه (التحوّلات)، أما في أحوال الحب والعشق والغرام، فأرجع إلى كتابه الفريد في هذه العوالم (فنّ الهوى)، ففي هذين السِّفْرَين ما يأخذني إلى عصور ما قبل الميلاد، ثم يعيدني إلى عصرنا الراهن، من دون أن يتغيّر الكثير.

وفي ما يخصّني، أزعم أنني قرأت جيّداً مفاصل التاريخ المكتوب، منذ بدء الخليقة، حتى جائحة كورونا (٢٠٢٠)، أي منذ آدم وحواء وهبوطهما إلى (جحيم الأرض)، بسبب تلك (الخطيئة)، حتى انهيار أكبر وأضخم اقتصادات العالم، بسبب فيروس حقير، لم تستطع كل تكنولوجيا العالم اكتشاف ماهيّته وهويته. ومن خلال قراءاتي كلّها، لم أجد كبير فرقٍ في جوهر مسار التاريخ وحوادثه، سواء تعلق الأمر بصراعات الميتافيزيقا، أم وصل إلى حروب تشنّها القوى العظمى للهيمنة على العالم، أو حتّى وباء كالطاعون أو كورونا، ففي كلّ الأحوال نحن أمام ضحايا ودم وكارثة بشرية تُبيد الملايين من البشر، وتدمّر الطبيعة الجميلة.

> في ملحمته - التحولات - يضعنا (أوفيد) أمام صور الصراع التي لا تختلف عن صراعات اليوم



ربّما علينا أن نعود إلى الحروب الميتافيزيقية، كما رصدها أو تخيّلها وسجّلها الشاعر الرومانيّ الأكبر أوفيد (٤٣ قبل الميلاد م – ١٨ بعد الميلادي)، في ملحمته الشهيرة (مسخ الكائنات: التحوّلات، ميتامورفوزس)، ترجمة ثروت عكاشة، الصادرة ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٢م)، مع رسومات مدهشة للفنان بيكاسو. عودة ستضعنا أما صورة من صور الصراع، التي لا تختلف عن صراعات اليوم إلا من حيث الشكل والأدوات، أمّا المضمون الجوهري فهو ذاته: الشرّ والجشع في ذات الكائن، في نفسه وروحه وسلوكه، سواء كان من الملائكة أم من البشر.

وما كارثة كورونا، وانتشارها المرعب والغامض في العالم كله، حتى شديد التطوّر علميّاً وتقنيّاً، إلا واحدة من كوارث شهدها التاريخ، أطاحت بالملايين من الضحايا، هذا مع التحفُّظ على معرفة المصنع الذي أنتج كورونا، وهل هي جائحة طبيعية، أم هي من صنع وإنتاج مختبرات ومصانع تديرها العقول والأيدي البشرية «الآثمة»؟ أقول هذا، وفي البال «عقلية المؤامرة» التي تحكم العالم والتاريخ والمستقبل.

شِعريّاً وأدبيّاً وفنيّاً، يكاد يكون من المستحيل تناول مثل هذه الكارثة الكونيّة، بالسطحيّة التي نرى نتاجها في الإعلام ووسائط التواصل الاجتماعي والثقافي. ربما هي واحدة من الجائحات في التاريخ، مع فارق أساسيّ في مستوى التطور و(التقدم) العلمي والطبيّ، بين ما كانت عليه طواعين القرون الماضية، وما نشهده الآن. لذلك، وبخصوص علاقة الإبداع بها، فإنها تقوم على ترسيخ (الرؤية) الإبداعية للأشياء، مع تغيّر الأزمنة والأمكنة.

إذاً؛ فما الذي تغيّر في التاريخ، في العالم، في الحياة، منذ آلاف السنوات التي نعرفها؟ هل هي ذاتُها ولكن في أقنعة متحوّلة وأسماء مختلفة؟ أكاد أجزم بأن العالم يتغيّر، لكنه لا يتقدّم، خصوصاً على صعيد الأبعاد الإنسانية، فالإنسان مع كل التطوّرات يزداد شقاء وبؤساً!

يُعيد أوفيد (أصول الشرّ) إلى الصراع على ثروات الأرض الطبيعية، فبعد أن كان البشر (على إيمان عميق ومبادئ سامية)، وكانوا يعيشون بلا قوانين و(ليس لهم وازع غير الضّمير.. فلا قُضاةَ يفصلون بينهم، ولا حُكّامَ يجازونهم، إذ لم يكن ثمّة نزاع أو عدوان)، بل (لم يكن ثمة خوذات ولا سيوف، إذ كان الناس آمنين لا تُفزعهم حروب، ولا هم في حاجة إلى جيوش تدفع عنهم شرّ المعتدين.. فهم وادعون لا يكدّون ولا يعملون، يأتيهم رزقهم رغَداً من بلّوط (جوبيتر) الممتدّة فروعه، ومن ثمار الشجيرات وتوت الجبال وأعناب البراري...) إلخ.

ليست هذه مجرد كلام أساطير وخرافات، بل هي قراءة في واقع وتحوّلات، خصوصاً تحوّل (مسخ) الكائنات، حيث يرى أوفيد المجتمع، وقد انقسم إلى طبقات، ففي مجلس (الأرباب)، يقف كبيرهم، مثلما يقف اليومَ حاكمُ القوّة العظمى، ليخطب قائلاً (لم أحسّ يوماً بمثل ما أحسّه اليوم من قلق على ما يسود النظامَ العالميّ من اضطراب)، وأنه لا بد من (إفناء البشر كافّة). ولنلاحظ أن تعبير النظام العالمي كان قائماً منذ أوفيد! كان ذلك الشرّ منذ البدء، وامتدّ إلينا في صُوَر شتّى، وها هو الـ(كورونا) يرسل جيوشه لإبادة البشرية، فما الذي سيكون عليه الحال بعد ذلك؟ وما العملُ إذاً؟ إنه سؤالٌ وجوديّ ومصيريّ!

«اكتب ولا تتوقف» نصيحة نجيب محفوظ له

محمود الورواري: الشارقة في وجداني قدمت نفسي من خلالها إعلامياً وأدبياً



محمد حسين طلبي

كان جزءاً من ذاكرة الثقافة العربية في الشارقة، ولا ندري كيف استدرجته السياسة والإعلام إلى ساحتيهما المثيرتين والفاعلتين. لقد كان محمود الورواري مع عصبة من المبدعين المواطنين والعرب، يطمحون في بعث مشروع ينطلق من قلعة اسمها (النادي الثقافي العربي) ذاك الصرح المهموم دائماً بقضايا جاليات الأمة قاطبة، وعندما احتضنته فضائية الشارقة ليمارس فيها عملاً اقتضى منه مزيداً من الجهد والفكر.

قلنا له: (إنه العقد الثقافي المناسب)، وبالفعل فقد اكتشفنا فيه الرجل المحاور المتمكن، والإعلامي المنطلق، ولم يكن ذلك غريباً، فهو القادم من عمق المؤسسات الثقافية والإعلامية، الضاربة في حرفية وأصالة المهنتين، صوت العرب، الأهرام، الأنباء الكويتية، الاتحاد الإماراتية.. وغيرها.

كتب محمود الورواري الرواية والقصة، وأبدع في المسرح، وله في أدب الأطفال الكثير، ولا ننسى إسهاماته الساخنة وما كانت تفيض به في أمسيات الإبداع المختلفة..

فهل هروب الرجل إلى ساحةٍ أكثر سخونة، كالساحة الإعلامية الدولية بكل إرهاصاتها، قد أشبع غريزة ما في نفسه وأطفأ بداخلها قلقاً كان دفيناً ولم نكن نعلم؟ وهل كان فعلاً من أسباب ذلك الانتقال حالة الإحباط الكبيرة التي أصابتنا، وبالأخص العدد الكبير من مثقفيها الناشطين والغيورين فغيروا الاتجاه؟

وماذا بإمكان الأديب (الإعلامي) أن يقدم في اللحظات التي تضاءلت وخجلت فيها الكلمات نفسها؟ هكذا تساءل محمود الورواري إذا لم يكن هناك تماس حقيقي مع الحدث.

ثم ماذا أتاحت تلك القنوات الفضائية للرجل، تلك النوافذ التي كان لوطنه العربي منها شكل آخر، وقد قارن الرجل يومها بين نقاط مهمة وهو يقرر ذلك التحول: المكان ونوعية العمل وظروفه ومناخاته وفي وجدانه قناة الشارقة، التي أتاحت له طَرق جميع أنواع البرامج الثقافية بأنواعها الفكرية والأدبية والفنية؛ من الحوارية إلى الندوات وغيرها.. ونحن نتذكر جيداً برنامج (روائيون) الذي دُرّست بعض فقراته في إحدى الجامعات الأمريكية، وكذلك برنامج (وقفة) الذي استضاف فيه نخبة كبيرة من قامات ومبدعي الوطن العربي، أمثال جورج طرابيشي، وعبدالقادر القط، ومحمود أمين العالم، وسلام المسدي وغيرهم..

ونذكر كذلك البرنامج الذي حاور فيه مفكري الغرب تحديداً وقتها، وهذا البرنامج قام على معادلة أنه كان يطالب، بعد أحداث سبتمبر الشهيرة، بأن يفسح الغرب أبواب إعلامه أكثر لنا، على أمل أن نفسح بدورنا ما نملك من إعلام لذواتنا وللآخر بطبيعة الحال، فهذه البرامج جميعها جعلت من الرجل ذات يوم، يجيب عن سؤال تحوله: لا يمكن أن أقدم أكثر مما قدمت من الرَّوي، ولا يوجد برنامج ولا كلمة في المجالين الثقافي والفكري تستطيع أن تختزل أو تعبر عما حدث.. أو كما تريدون، فالعمل الإخباري قد وضعني في قلب الأحداث، سواء بنقلي المباشر أو بتقديم الأخبار أو تقديم شتى البرامج..

وراحت فعلاً برامج الرجل الإعلامية والناجحة تتعدد ليقدم من خلالها يوميات

الرصد والتماس، وأحياناً التعبير والبكاء بصوتٍ مراتٍ ومن دون صوت في الكثير من المرات، لأن إعلام الآخر وانحرافاته كانا يظهران الأشياء على غير حقيقتها، فكان واجب تصحيح ذلك المغلوط حاضراً قدر الإمكان.

ثم رأينا محمود الورواري، ينغمس كذلك في برامج ترصد الحدث اليومي وتحلله بدقة متناهية، وإلى غير ذلك من الإبداعات الإعلامية، التي كان يجود بها ويعرفها الناس. وكل تلك البرامج لم يكن فيها في البداية مجالٌ لقصيدة أو رواية أو ندوة فكرية أو كتاب أو خلافه، نعم لقد كانت برامج لواقع قاسٍ مرير بخلاف نشاطاته، التي عرفناها في الشارقة من خلال ذلك الانتظام في مواعيد الفعاليات الثقافية الجادة، كالمسرح وغيره من النشاطات الأسبوعية الثابتة..

عُرف محمود الورواري كإعلامي استثنائي ذي نجومية خاصة كانت تحجب ربما في مناسبات عدة على نجومية إبداعية متمكنة في ذاته الشفافة، نظراً لفعل التلفزيون وسحره المباشر في الناس، إلا أن الرجل وبرغم كل المغريات لم يتخل يوماً عن توجهه الإبداعي الإنساني، الذي منه وبه انطلق ذات يوم عندما اكتشف في ذاته الصغيرة تلك الخصلة يوم كتب في مسابقة المدرسة عن الأم المناضلة في موضوع التعبير الإنشائي الذي طرح عليه في الفصل مع زملائه، ونال على إثره التشجيع والتصفيق والاستحسان..

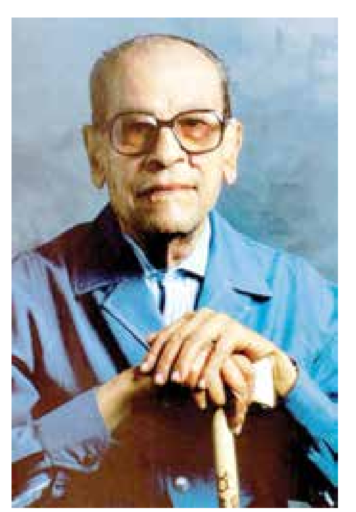
وهكذا كان الإعلامي الأديب أو الأديب الإعلامي، بين الفترة والأخرى، يقدم ما اختزنت تلك النفس، من خلال المعايشة الدائمة لإثارة الإعلام وضجيجه..

عطاءاتٌ إبداعية لا تعبر إلا عن انكسارات الروح، والإنسانية بشكل عام، وبالأخص النفوس المتعبة منها في خضم الحياة وأهوالها في شكل إبداع قصصي، يتقنه الرجل جيداً كما نعرف، وكما كنا نتابعه وينال فيه الجوائز المهمة، أو رواياتٍ لافتة أثبتت حضورها القرائي الكبير بين متابعيه.

فالرجل ومنذ زمنٍ، اتبع مدرسة خاصة به، فمنذ البداية يحول فيها الحكايات العادية إلى قصص غير عادية (فما بالك بتلك المثيرة) في إطار العبر وإعادة تدوير الحياة، فالرواية مثلاً بالنسبة إليه تظل تتخطى الكثير مما هو دارج، وتذهب بعيداً في تسجيل المسارات الإنسانية، التي قليلاً ما ينتبه إليها الآخرون، فهو عندما يحدثك في روايته (السقوط) مثلاً، فهو يحدثك عن انكسارات النفس بشكل عام أكثر من انكسار فرد بذاته، أو روايته (مدد) التي مثلت بدورها حالة شبيهة بأوضاع الناس، بعدما وصفت ما سمي بالربيع العربي، وهي رواية فلسفية بليغة وعميقة، رصدت الكثير من المناطق الرمادية في الذات، وخاصة في المجتمع الذي يسكن فيه الناس تلك المقابر، فهم يعيشون مع الأموات من جهة، وهم كذلك يعيشون مع الأحياء.. فهل هناك أبلغ من هذا الرصد؟

أو رواية (خريف البلد) التي وصلت إلى القائمة الطويلة للبوكر، والتي تبرز انفتاح الماضي على الحاضر، وتدور أحداثها في أجواء ريفية بالغة الطهر والنقاء.

وهكذا مع الكثير من أعمال الرجل المبدع، التي بلغت العشرين وهي تسير في ذات الاتجاه النقي والفاعل، أوليس تلميذ نجيب محفوظ، الذي كان يداوم صغيراً على حضور جلساته المعروفة في مقهى (ريش) بالقاهرة العتيقة؟ تلك الجلسات التي وفرت له أبلغ الدروس مع الكبار، ومع الحياة في ذلك المجلس، ودفعته إلى أن يكتب ولا يتوقف حسب نصيحة نجيب محفوظ له شخصياً.. لذلك نراه دائماً وافر العطاء بشتى أنواعه ومناهجه.. ومهما يكن؛ فإن الرجل (محمود الورواري) الإعلامي والأديب، لا ينسى أبداً أن يذكرنا في جميع الحالات، بأن أزماتنا بشقيها السياسي والاجتماعي هذه الأيام، ستظل محفزاً فاعلاً للعقل العربي، على خلق أسلوب آخر للخروج من هذا الواقع، لأن هناك دائماً سبلاً جماعية شتى أمامنا، ليس من بينها فقط ذلك الاحتماء بالماضي التليد وحده، سواء عالجنا ذلك إعلامياً أو إبداعياً، فالأمر سيان.

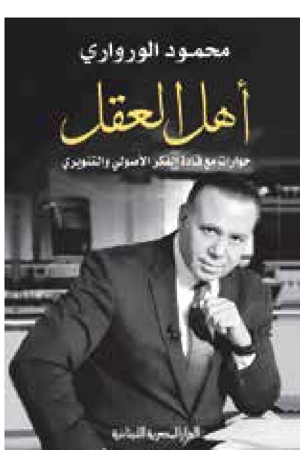


نجيب محفوظ

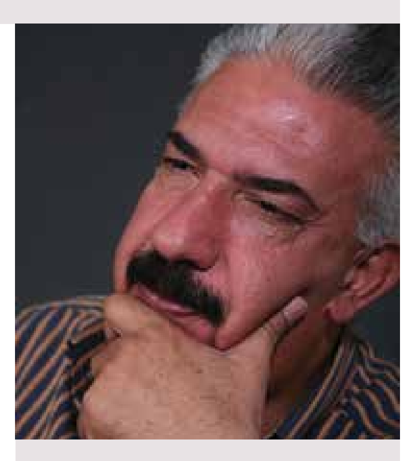
> **كنت ولا أزال جزءاً من الذاكرة الثقافية العربية في الشارقة**



الورواري ومعه الزميل طلبي



من أغلفة أعماله



يوسف عبد العزيز

نقد الشعر والغياب الفادح

عندما انطلقَت حركة الشّعر العربي الحديث، أواخر الأربعينيّات من القرن الماضي، حملت هذه الحركة معها نقّادَها ودارسيها، الذين نظّروا لهذا الشّكل الشّعري الجديد، سواء من خلال الكتب التي أصدروها، أو من خلال المجلات الأدبية التي نشروا فيها دراساتهم. في هذا المجال يمكن لنا أن نشير، إلى كتاب الشاعرة العراقية نازك الملائكة (قضايا الشّعر المعاصر)، كواحد من الكتب المهمّة التي تناولت هذه الشّعرية الجديدة، هناك أيضاً كتابان مهمّان للناقد الفلسطيني إحسان عبّاس، ظهرا في هذه الفترة، الأول بعنوان (اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر)، والثاني بعنوان (بدر شاكر السّيّاب/ دراسة في حياته وشعره).

من المجلات التي ظهرت في ذلك الوقت، والتي اهتمّت بنشر الشّعر، وتقديم الدراسات النقدية عنه، نذكر هنا اسمي مجلّتين مركزيّتين، اتّخذتا نسقين مختلفين: مجلّة (الآداب) التي صدرت في العام (١٩٥٣م) في بيروت، ومجلة (شِعر) التي صدرت أيضاً في بيروت في العام (١٩٥٧م).

في ذلك الوقت، كان بروز اسم شعري في الأوساط الثقافية العربية حدثاً فريداً، وشيئاً يدعو للإعجاب. كان الواقع السياسي الاجتماعي يغلي أيضاً، ويمور بالأحداث، كان عدد من البلاد العربية قد تخلّص للتّوّ من الاستعمار، وكان هناك من البلدان العربية من أعلن الثورة، ويكافح من أجل الاستقلال. لن ننسى أيضاً النّكبة الكبرى التي حلّت بفلسطين، وأودت باحتلال الجزء الأكبر منها، وتهجير نحو مليون ونصف المليون من الشّعب الفلسطيني.

في هذه الأجواء المضطربة المفتوحة على مستقبل مجهول، وجد الشاعر العربي نفسه يمسك بالنار، ويحاول أن يصنع منها قصائده. كان يسهر الليل على ضوء السّراج، ويكتب، ليخرج في اليوم التالي حاملاً أوراقه، ويلتحق بالمظاهرة، فيقف في مكان مرتفع، ليطلّ على الجماهير المحتشدة أمامه، ويلقي القصيدة التي كتبها. أمّا النّقد الأوّلي الذي يتلقّاه الشاعر فكان يتّضح له، من خلال التعابير التي يشاهدها على وجوه المتظاهرين، ومن خلال هتافاتهم المدوّية. فيما يتعلّق بالنّقد المكتوب، الذي سينشَر تالياً في الصّحف والمجلات، فقد كان في أغلب الأحوال مرتبطاً بالخطاب الشعري، الذي من المفترض أن يكون مرتبطاً بالجماهير. هذا الاتجاه (الملتزم) في الشعر والنّقد معاً، كان يجد مكانه المناسب في النشر في مجلّة الآداب، التي يرأس تحريرها الروائي والمفكّر سهيل إدريس، والتي تبنّت منذ البداية الخطّ القومي العربي.

على الطّرف الآخر كانت تقف مجلّة (شعر) اللبنانية، التي كان يرأس تحريرها الشاعر يوسف الخال. كانت هذه المجلّة مهتمّة بتجديد الإرث الشّعري، ومبهورة بتيارات الشّعر في العالم الغربي، وكانت غالباً ما تقدّم في أعدادها ترجمات شعرية لشعراء من

> حملت حركة الشعر العربي معها، ومنذ الأربعينيات، نقادها ودارسيها

> ولدت حركة الشعر الحديث في جل أرجاء الوطن الكبير إلا أن متابعتها نقدياً كانت قليلة

أوروبا أو أمريكا. كانت القصائد التي تنشرها متحرّرة في الغالب من قضايا الالتزام، كما أن الخطّ النقدي الذي تتبنّاه، كان يصبّ في خانة التحرر من إسار التّقاليد السّائدة؛ لهذا السّبب فقد أشاعت مناخاً مختلفاً عن المناخ الذي أشاعته مجلة الآداب.

بعد ذلك جاء عقدا السّبعينيّات والثمانينيّات، وكانا عقدين تفجّرت فيهما ينابيع الشّعر العربي، ليس فقط من العراق التي ولدت فيها حركة الشّعر الحديث، وليس فقط من سوريا ولبنان ومصر، تلك الدّول التي كانت بمثابة مراكز ثقافية في الوطن العربي، وإنّما من دول عربية أخرى أيضاً، مثل الأردن وفلسطين، ودول في الخليج العربي والمغرب العربي. وعلى الرّغم من كثرة الأصوات الشّعرية التي ولدت في هذه الفترة، وغزارة وتنوّع أعمالها الشّعرية، فإن متابعتها النّقديّة كانت قليلة أو شبه معدومة، وهكذا تشكّل لدينا عدد من التّجارب الشعرية الكبيرة في العالم العربي، ولكن من دون متابعة نقدية مهمّة.

من الأمور اللافتة في هذه الفترة، شيوع ما يمكن أن نسمّيه بالنّقد الصّحافي، الذي يكتفي كاتبه عادةً بملامسة النّصوص الشعرية ملامسة خارجية، تتعلّق بأفكار عامّة تتناولها النصوص. إنه نوع من الكتابة الانطباعية السريعة، التي لا تغوص عميقاً في البنية الشعرية للنّص المدروس، وإنّ هدفها لا يتعدّى تقديم هذا النّص للقارئ.

منذ التسعينيّات حتى الآن أصبح الشعر في وادٍ، والنّقد في وادٍ آخر. وإلى حدٍّ كبير يمكن أن نقول لقد تمّ الطّلاق بينهما. في هذه الفترة أيضاً شهد الوطن العربي، شبه غياب للمجلات الأدبية الورقية، وحلّت مكانها وسائل التواصل الاجتماعي الإلكترونية، حيث القليل القليل من المواقع الأدبية، التي تنشر نصوصاً شعرية ذات سويّة فنيّة عالية، والكثير الكثير من الصفحات الثقافية التي تمتلئ بنصوص شعرية فقيرة وهابطة. أمّا النّقد فهو يجيء في الغالب، على هيئة آراء يكتبها القرّاء، ومن النادر ما يشارك أحدهم بكتابة نقد له قيمة تُذكَر.

لا بدّ لنا من القول، إننا صرنا أمام مشكلة كبيرة يعانيها نقد الشّعر، هذه المشكلة تتعلّق بغيابه عن متابعة النصوص الشعرية من جهة، وفي ركاكته وضعف أدواته من جهة أخرى. وإذا كان لا بدّ لنا من ذكر الأسباب الكامنة وراء ذلك فإنّنا نلخّصها في النّقاط التّالية:

أوّلاً: غياب دور الجامعات في العالم العربي، في بناء طاقات نقدية حقيقية، تحاور النّصوص الشعرية، وتستقرئ جماليّاتها المخبوءة، فقد تخلّت هذه الجامعات، عن دورها الطّليعي الذي قامت به في الماضي، في صناعة عدد مهم من النّقّاد المتميّزين.

ثانياً: تحوّل عدد كبير من النّقّاد، من دراسة النصوص الشعرية باتّجاه دراسة السّرد. وربّما كان ذلك بسبب الصّعوبة التي تنطوي عليها هذه النصوص، مقابل الرواية كما يعتقد هؤلاء النّقّاد. ولعلّهم هنا يخطئون الاعتقاد، وذلك لأنّ الرواية العربية تطوّرت في السنوات الأخيرة، ولم تعد مجرّد سرد لوقائع معينة، بقدر ما أصبحت بناءً تخييليّاً مركّباً ينفتح على الغامض الجمالي والعجائبي.

ثالثاً: غياب المنابر الثقافية الجادّة التي كانت تنشر النّقد، ولعلّ التّحوّل الكبير في النشر من الشّكل الورقي إلى الشكل الإلكتروني أحدث بلبلة كبيرة في الحقل الثقافي، انعكست آثارها على الشعر والنّقد معاً. في السّابق لم يكن النّشر متيسّراً، في مجلات مثل الأقلام العراقية والموقف الأدبي السّورية، لمن هبّ ودبّ. أمّا اليوم فيستطيع أي شخص يتقن الكتابة أو لا يتقنها أن ينشر ما يشاء في الصفحات الإلكترونية، ويحصد عبارات الإعجاب والثّناء.

رابعاً: الميزانيّات المالية الضئيلة التي تعانيها المؤسسات الثقافية في العالم العربي، ممّا ينعكس سلباً على أداء هذه المؤسسات. بعض هذه المؤسسات كاتّحادات الكتّاب لا توجد لديها مجلات ثقافية، ولا كتب تنشرها، وإذا كان لديها بعض المواقع الإلكترونية، فهي مواقع ضعيفة، وفيها يضيع الشعر والنّقد معاً.

في هذه الأجواء الكئيبة التي أصبحت تحيط بنقد الشّعر، أطلقت دائرة الثقافة في الشارقة أخيراً (جائزة الشارقة في نقد الشّعر العربي)، وذلك تكريماً للنّقاد العرب ودورهم في دراسة الشّعر ومقاربة النّصوص الشّعرية. وفي تصوّري إنّ هذه الجائزة، سوف تساهم مساهمة فعّالة، في رفد النّقد الشعري بأبحاث مهمّة، كما أنّها سوف تعيد إلى النّقد ألقه وفعاليّته.

برز النقد الصحافي وهو نقد انطباعي يلامس النصوص الشعرية ملامسة خارجية

في التسعينيات أصبح الشعر في وادٍ والنقد في وادٍ آخر مع شبه غياب للمجلات الورقية الثقافية

جائزة الشارقة في نقد الشعر العربي سوف تسهم في رفد النقد الشعري بأبحاث مهمة وتعيد للنقد تألقه



الذكريات المظلمة أقوى من المبادئ والأوامر

سفر وحيد غانم في روايته (الأميرة في رحلة طائر العقل)

محمد خضير

عندما تنهي قراءة رواية وحيد غانم (الأميرة في رحلة طائر العقل) (دار نينوى، ٢٠١٩) فإنك ستسجل في مفكرتك أنّك أنهيت يوماً من أيام القراءة المنصورة. والعبارة الأخيرة مستوحاة من عبارات الرحلة العجيبة بين الجبل والسهل والغمر، للبحث عن موقع الأميرة البهائية (خزال) أو (ثريا أفلاطوني) ذات الصفات الروحانية والجسدية المهلكة. وستسجل عبارةً أخرى تعترض قراءتك: (إنّ التفكير بالموت يجعل الإنسان متواضعاً كالأفعى) كلما نجا بطل الرواية شفيق الحلوجي من موت محقّق على أيدي أعدائه المتكاثرين، الذين يكرهون الحكم (الباغدي) الذي ينتمي إليه، ويناوئون مشروعه في مدّ سكة قطار الشرق على أراضيهم.

> إنجاز روائي في عداد الخرائد النادرة التي تحفزها مخيلة سردية متفردة

تسببت الرحلة الطويلة (٣٩٢ صفحة) بأن يتمرد البطل شفيق الحلوجي، على إرادة المقرّ (الباغدي) الحاكم في بغداد الذي اختاره ضابطاً فخرياً في حملة العشرة آلاف محارب بقيادة (الجزّار)، وينحاز إلى المرأة البهائية خزال. كانت مهمة الجزّار تمهيد الأرض لمدّ سكة حديد قطار الشرق، وتأديب المناوئين للمشروع الباغدي، فيتيه بجيشه في القفار؛ بينما انحصرت مهمة شفيق الحلوجي في القضاء على طائفة الأميرة البهائية، فيجد نفسه في مواجهة طوائف الجبل وقطاع طرقه ومهرّبيه، من البازدرية والكاكائية والعلياهية والسهروردية والإيزيدية والماسونية، ثم مع يهودٍ وغجر وبلوش وصابئة، فضلاً عن الوحوش والشياطين والزواحف والطيور والأشباح والأسلحة المسخّرة لخدمتهم. كان عليه أن يجنّد عملاء من هؤلاء جميعاً لمطاردة الأميرة الهاربة، فينتهي بخضوعه لطيفها المرسوم على سجّادة، يحتفظ بها في جيب سرّي بحقيبته. وما يلبث شفيق الحلوجي (الذي يروي سيرته حاكٍ متخفٍّ من المحفل الحكائي الشرقي اسمه رضا الظالم) أن يعود إلى بغداد متخفياً بهوية صديقه الحاكي، التي استعارها منه، فيقع بقبضة قاضي (الباغدية) الكبير ويضعه في سجن (الإنسان)، ثم يسخّره بعدئذٍ لمطاردة رعيان الجزيرة المحيطة بالسجن وتحصيل الجلود منهم، والعمل على دباغتها لصالح مأمور السجن، ولقاء هذه الخدمات يطلق سراحه مع أربعين سجيناً من عتاة المجرمين، ويكلّفون– في القسم الثاني من الرواية– بتعقب بدو الصحراء والصراع مع شيوخهم وقبائلهم المندثرة. وهنا يبدأ جزء آخر من السيرة الحلوانية، فتنتقل تصوّرات الحلوجي نحو طيف الأميرة في الصحراء، بعد أن انتهى القسم الأول برسائل يتبادلها معها بيد وسيطٍ جبلي.

ينتهي القسم الثاني بالعثور على محطة قطار الشرق، في طرف مدرج للطائرات وسط الصحراء. يجلب القطار إلى المحطة أسرى الحملة الباغدية من أطراف الصحراء، ويجمعهم أحد ضباط الحملة في سجن غير حصين، سرعان ما يخترقه الأربعون سجيناً ويسجنون النساء الأسيرات، وقد ظنوا الأميرة المشتهاة بينهنّ. لكنّها، وكما يصرّح شفيق الحلوجي، كانت تصوراً سرابياً من تصوراته التي تتبدل باستمرار ولا تثبت على شخصية أو مشهد أو فكرة. ومادامت الرواية سلسلة من التصوّرات والأوهام المتبدلة، فإنّ الحاكي الشرقي القديم، الذي تنطق هويته بلسان الحلوجي، يعقد فصلاً بعنوانٍ يقتبسه من (هيجو) (إنّه العرق الأسود في الرخام الأبيض) للثناء على بشاعة السجناء، الذين رافقوه في رحلة الصحراء المخيفة ويمتدح جرائمهم، ويصفهم بأنهم (أشخاص بلا ذوات لا ينتظرون سوى وسام الموت)، وأن وجودهم كان ضرورياً (لخلق توازن في الوجود، من خلال شعورهم بعدم أهمية حياتهم). وعلى هذه الوتيرة من التصور الغرائبي والتوهم الخرافي وتسويغ البشاعة والقسوة، تنعقد الفصول الأخرى للرواية (٦٥ فصلاً معنوناً بعبارات دلالية لمّاحة) وتجري الحوارات الجياشة بالمديح والشتيمة، والإجلال والسخرية، في نسق ملتوٍ، مبعثر، يضيع في سرابه أثر الأميرة البهائية، حتى يختفي فجأة في الفصول الأخيرة.

> **تعد الرواية من أوسع المدارات التي غطت نجاداً وربوعاً وغابات لم تطأها قدم روائي من قبل**

في القسم الثالث من الرواية، تنحدر الرحلة من بغداد إلى أقصى الجنوب، البصرة وسواحل الخليج، حيث يعتقد المقرّ الباغدي، بوجود المحفل البهائي. وهنا يلتقي الراوي الأصلي (رضا الظالم) بأميرته في محل خيّاطٍ يهودي، لكنها تختفي فجأة بعد محاورة قصيرة، ولا تظهر أبداً.

كان قطار الشرق يجلب لبغداد مزيداً من المكادية والأسيرات، اللاتي يقعن فريسةً سهلة للسبي على أيدي رجال المقر الباغدي، وفي مقدمتهم مساعد نائب الجزار (حامد عمشة الجيجاني). وأخيراً يكلّف المقرّ هذا المساعد بتجريد حملة للقضاء على البهائيين ومحفلهم في البصرة، فيصطحب معه الراوي، باعتباره عميلاً باغدياً، إضافة إلى تورطه في مساعدة



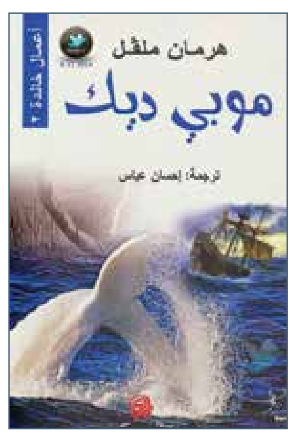
غلاف الرواية

الجيجاني على سلب المكديات البائسات. هنا يحاول الراوي (المغمور، العاشق، الجاسوس، المغتصب) مع عشرات من صفاته الشيطانية التي يحاول دفعها عن نفسه عبثاً، كي ينفكّ عن ظلّه شفيق الحلوجي (وحش التصورات) ويستردّ صورته المعكوسة في مرآة أميرته وانتزاعها من حبس السجادة المقدسة، التي يفلح الغجر في سرقتها منه.

بدأت حكاية الباغدي (رضا الظالم) بطيئة النبض، مملة وسمجة، إلا أن نبضها المكتوم تحت ركام اللغة الخليطة واللهجات المنقرضة، يبدأ بالتسارع حالما يأخذ العميل الباغدي بالاختلاط مع نماذج سكّان الجنوب العراقي، البدو والغجر واليهود والبلوش، ويجنّد أعداداً كبيرة منهم لتتبع أثر الأميرة. وتبدو المطاردة في هذا القسم أكثر إثارة ومتعة، فالبهائيون أنفسهم يريدون استرجاع وديعتهم المسروقة من عدوّهم، فيتقابل الاثنان في طرح التصورات على القارئ المسلوب من دفاعاته التأويلية، خاصة وأنّ الرحلة في فصولها الأخيرة، تتناثر بدل أن تلتمّ حول بؤرتها العقلية. فجأة نشاهد البطل وقد التقى، في فندقٍ بضواحي مدينة الموصل، شقيق هويته شفيقَ الحلوجي مرة ثانية، كما تظهر فجأة شخصيات الجبل، التي التقيناها في الفصل الأول، فيقود مهرّبٌ كبير اسمه سامي كرمون، البطل الباغدي إلى أقصى الجبال مرة ثانية. وأخيراً، نصحو من تصوراتنا على (نقيب) تلتبس شخصيته بشخصية البطل الباغدي، يسكن خيمة في خرائب بابل، يقبض جنوده على مفكر ألماني يدعى (هوجو كروته) وضع كتاباً عن سكة قطار بغداد عام (١٩٠٢)، فكأننا نشاركه ذلك الحلم القديم، برحلة تبدأ من أقصى الجنوب العراقي إلى قمم (أرضروم)، وهو حلم يضاهي اعتقاد وحدة البشر عند البهائيين.

فماذا تعني (رحلة العقل) هذه، وهل تستحق اختلاق تصوّراتٍ مجرّدة من حقيقتها وتاريخها الأصلي في القرن الماضي وبداية قرن الاستعمار؟ هل يريد رواة المحافل الشرقية إقناعنا بوجود (عقول) تعيش عصر النور البهائي وتسكن بستانه المغصوب، وتستمر في تصوّراتها حتى اليوم؟ ثمة أسئلة لا يستطيع السرد التاريخي احتواءها بأيّ مسوّغ عقلاني أو تصوّرٍ فلسفي إشراقي. إلا أنّ المتعة العقلية للرواية لا تتوقف برغم تعرضها للاهتزاز والمسخ والغزو والسلب، لأنها نابعة من خيال راوٍ شرقي، يعترف بانفعال حميمي: (كانت أوهام حكاياتنا تستيقظ في داخلي كالنحيب البعيد، لعلها مرحلة النضج المؤلمة من خلال بلوغ مرحلة الصمت الهادر. لم يسبق أن شعرت بإرث أسلافي يخالط دمي كما حدث في تلك اللحظة). بهذه العبارة وغيرها من التوهم ونقيضه (نضج العقل) ترحل بنا الرواية وسط تعاويذ لغوية هشّة وتصوراتٍ روحانية في منتهى الصفاء الشاعري.





أيريد الراوي، أن يقنعنا بأنّ الرحلة العقلية ليست اختلاقاً محضاً، والشخصيات ليست من نسج خيال المحافل الشرقية السرية، سوى ما يلقي قارئ الرحلة في دوار الجبل والصحراء والأهوار، بنوع من الاختبار اللغوي الحر، ابتدعه (وحيد غانم) من اشتقاقات الراوي الشرقي المتصنّع، وألسنة الشخصيات الحوارية الصريحة، ولهجات الأقوام المعزولة ووحيها الجامح وطباعها الجبلية والبرية الجهيرة بالقسوة والعداوة؟ وما هدف الاختلافات اللغوية هذه، إن لم تكن محاولة يائسة للتأثير في القارئ المعاصر، عبر تقمص روح الأميرة البهائية المبتغاة والوصول إلى مخبئها بإكسير الشعر ونصوص العرفان المدسوسة في كتب الباطنية، وأذكار شيوخ الطرق وسحر سكان المقابر، أو عن طريق الاستعانة بحيل الدراويش والمكادية والمهرّبين، على اختلاف مواقعهم وأجناسهم؟ تحتلّ هذه الوسائل الملتوية، الشاهقة والمنحطة، قلب الرواية، على حدّ سواء مع حملة المقرّ الباغدي، الذي لا يفتأ يرسل بالجواسيس المتخفّين وراء البطل المزدوج الهوية، صاحب الأسماء المتعددة والمواقف المتقلبة، ومطاردته، والتآمر على

تختلق تصورات مجردة من حقيقتها وتاريخها الأصلي في القرن الفائت

ترحل بنا الرواية في لغة وتصورات روحانية بمنتهى الصفاء الشاعري



مدينة بغداد

قتله بين مرحلة وأخرى من الحكاية الوعرة.

أعلينا تجاهل العناء والألـم والقسوة، التي رافقت طريق حكايتنا بمصادفاتها وتصوراتها؟ لماذا كانت متعة مصاحبتنا البطل الواقع بين مؤامرات الأصدقاء والأعداء، حارقةً إلى أبعد الحدود؟ تزداد حيرتنا من حقيقة هذه الرحلة، فيقطع الراوي المزدوج حيرتنا وأسئلتنا بقوله: (أعلمني أبي أن المحفل الشرقي مـازال يعتمد تقسيماً بابلياً قديماً في تصنيف حكايات عالمنا، فيضع الجانب المأساوي في الواجهة في مقابل منبعه الذي هو اللذّة).

أعتقد أن تاريخ الرواية العربية سيغتني برافد دافق من هذا (التقسيم البابلي القديم) فيصبّ في عروق النوع السردي/ التشردي الفنتازي، مدلولاتٍ سياسيةً ودينية وإثنية غزيرة، ويصعّد مستوى موحياته التناصية مع رحلاتٍ عجائبية شتى، عندما يحتسب هذا الإنجاز الروائي في عداد الخرائد النادرة، التـي تخفرها مخيلةٌ مقيمة فـي أقصى المصبّات السردية (لوحيد غانم روايتان سابقتان: المراسيم القديمة، والحلو الهارب إلى مصيره). أما إذا احتكمنا إلى الأماكن المجهولة في جغرافيا العراق الإقليمية، فتعدّ رواية (وحيد غانم) هذه من أوسع المدارات التي غطّت نجاداً وربوعاً وغابات ومفاوز، لم تطأها قدم روائيّ من قبل. وستسجّل روايته في دفتر القراءات على أنها من صنف روايات القفر والقمة واللجّة، التي شقّت طريقها وسط رواياتٍ عالمية عسيرة البناء، مثل: (موبي ديك، اسم الـوردة، الطبل الصفيح، وشيفرة دافنشي).



وحيد غانم

حاول إقناعنا بأن الرحلة ليست اختلاقاً محضاً وأن الشخصيات ليست من نسج الخيال



مفيد أحمد ديوب

الثقافة رافعة
وقاطرة تقدم إنساني

ليست الثقافة ترفاً نخبوياً، كما يدعي الكثيرون، كما أنها ليست صنفاً من الفنون تحتكرها أو يتخصص فيها فئة من المثقفين، وكي لا تظل مفهوماً عائماً، ومصطلحاً مطاطياً مضلِّلاً، نلجأ إلى تعريف الثقافة كما عرّفها الكثير من الباحثين (بأنها كل شيء لا يُنسى)، بمعنى أنها منظومة مفاهيم وتصورات، وقيم وأفكار، تجاه الكون والعالم والحياة، وتجاه الذات والآخر، التي تشكّل بمجموعها (وعي) البشر وتصوراتهم، وتحدّد اتجاه ذاك (الوعي)، أكان باتجاه التقدم والأنسنة، أم كان باتجاه المحافظة على الثوابت، والركود في الحركة، والتخلّف عن حركة تقدّم الوعي الإنساني، والمعاصرة.

وفي ذلك نجد بادئ ذي بدء الارتباط الوثيق بين نوع الثقافة السائدة وبين (تقدّم أنسنة) الشعوب، أو تخلفها الإنساني، كما نجد الدور الفاعل والمؤثر لتلك الثقافة في حركة تاريخ الشعوب تقدماً أو تقهقراً.. ولهذا لا يجد مفراً المفكّر والباحث عن أسباب نهوض أو تقدّم حضارة العرب المسلمين سابقاً، لا يجدُ مفراً من البحث عن مفردات وركائز الثقافة الفكرية التي كانت سائدة، وانفتاحها وتلاقحها مع ثقافات الأمم والشعوب الأخرى، وما أنتجه عصر الترجمة من ثراء وتراكم معرفي، وإسهامها في صنع ذاك الزمن المجيد، كما لا يجد مفراً الباحث عن أسباب تخلّف شعوبنا المؤقت اليوم، أو عجزها الراهن عن التقدّم، البحث عن الفرق الثقافي الفكري بينها وبين الثقافة التي هيمنت لاحقاً، وأسهمت بدور رئيس في ذاك الانحدار الحضاري التاريخي لحضارة العرب المسلمين، والتحوّل من ذاك المجد الحضاري على مستوى العالم، إلى الانهيار والتقهقر الذي أوصلنا إلى الدرك الأخير في سلّم تقدّم الأمم والحضارات.

وبرسم هذا المشهد الثقافي العام سابقاً ولاحقاً، يتضحُ لنا طبيعة الصراع الثقافي الفكري الذي نشب ودار بين منظومتين ثقافيتين فكريتين في أواخر عصر الأمجاد الحضارية وبداية عصر الظلمات.

ذاك الصراع الثقافي بين تلك المنظومتين الفكريتين، كان متضاداً ومتناقضاً، وقد ظهر إلى العلن، وتَمظهر بمظاهر عنيفة ودموية بدءاً من حرق مكتبات وأسواق كتب بغداد، ومن ثم حرق كتب ابن رشد وأمثاله ونفيهم، أو ومطاردة المفكرين والمبدعين وقتلهم، واضطرار الكثير منهم الهرب بأنفسهم وعلومهم وإبداعاتهم إلى بلدان وأمم أخرى ليقدّموها هناك، ولتسهم تلك الإبداعات والعلوم التطبيقية والإنسانية في نهضة تلك الأمم والشعوب، كما حصل مع تهريب كتب ابن رشد وسواه من الجغرافيين ومبدعي العلوم الإنسانية إلى الإمارات الإيطالية، ومن ثم ترجمتها وانتشارها في كل أنحاء أوروبا (القروسطوية)..

وبالعودة أيضاً إلى بداية التاريخ الإنساني، وملاحقة مسار تطوّر (وعي) البشر وأنسنتهم، ودور الثقافة في مراحل ذاك التطوّر، نجد بقاء الجماعات البشرية البدائية أحقاباً طويلة غارقين في بدائيتهم وثقافاتهم الشفوية، وفي عجزهم عن توثيق وتراكم ونقل خبراتهم ومعارفهم وإبداعاتهم إلى الأجيال اللاحقة، وبقاء حالة تكرار دورة الحياة، تتم بدوافع غريزة حب البقاء، وبدوافع تلبية الحاجات المباشرة الآنية.. واستمر حال ذلك إلى أن اخترع البشر الحروف الأبجدية، وشكلّوا منها الكلمات والجمل واللغات، وحينذاك تمكّنت الجماعات البشرية في تلك المحطة التاريخية من توثيق معارفهم وإبداعاتهم، وتشكيل عتبة تاريخية مكنت الأجيال اللاحقة من البدء والبناء من المحطة التي انتهى إليها آباؤهم وأجدادهم، وبذلك تمكن البشر من كسر حلقة التكرار والدوران في الدائرة ذاتها، وفتح آفاق لتطوّر (وعي) البشر لا حدود له.

إلا أن ذاك المسار تعثّر أحقاباً طويلة، بعد قيام القوى المهيمنة باحتكار تلك العلوم والمعارف، وإبقائها محصورة ومحتكرة داخل أروقة بلاط السلاطين والأباطرة، أو بيد رجال المعابد، وفي دوائرهم الضيقة، بعيدة عن متناول العامة من البشر، تشكّل منها تلك القوى المهيمنة بانتقائية شديدة خطابها الخاص بها ليكون مُضلِلاً، وليجعل البشر مُذعنين لهم، وهم راضون وقانعون بخطابهم وثقافتهم.. بالوقت الذي يتم فيه الحفاظ على حالة جموع العامة من البشر غارقين في جهلهم، وفي تجهيلهم وأميتهم، وفي بدائيتهم وهمجيتهم، وغربتهم عن العلوم الإنسانية..

واستمر ذلك إلى أن حدثت (النقلة النوعية التاريخية الثانية) في حياة و(وعي) العامة من الشعوب باختراع الألماني (حنا جوتنبرغ) للمطبعة، التي طبعت أول نسخة مطبوعة من الإنجيل سنة (١٤٥٦م)، وصارت المطبعة تطبع ثلاثمئة كتاب في اليوم، والتي سرعان ما تلقفت الإمارات الإيطالية تلك المطبعة، برعاية أمراء المدن الإيطالية المنفتحين والمتسابقين على العلم والتعلم سنة (١٤٦٥)، ومن ثم استقدم الفرنسيون المطبعة سنة (١٤٧٠م)، وتلاهم الإسبان سنة (١٤٩٩)، فطبع الإيطاليون التراث الإغريقي واللاتيني، المنبهرين به باعتباره أعظم ما خَلّفته البشرية، وراحوا يستوحون منه أعمالهم الفنية والفكرية، لكن الفرنسيين والإنجليز وسواهم من الأوروبيين، مزجوا بين القديم والجديد، وطُبعت ونشرت أعظم المؤلفات القديمة والجديدة لعموم البشر، بحسب د.محمد صابر عرب، في مقالته بمجلة «الشارقة الثقافية» عدد (٣٧).

حينذاك كسرت تلك الآلة/ المطبعة، القواعد القديمة الراسخة، وفكت الضوابط السابقة، تلك الآلة لم تكن مجرد ماكينة ثورية في عالم نسخ الكتب وتوفير الجهود والزمن فحسب، بل الأهم أنها كسرت احتكار المعلومة والخطاب، والمعارف والعلوم الإنسانية من قبل الفئة المهيمنة من جانب، ونشرت المعرفة والعلوم الإنسانية إلى كافة فئات الشعوب والجماعات البشرية، وتوفيرها لهم بيسر وسهولة وأسعار زهيدة، من جانب آخر.

إذ ماذا تعني أي حضارة كانت، سابقاً أو لاحقاً، وما قيمتها، إذا تقدّمت العلوم لديها وبقيت محتكرة لدى نخبة قليلة العدد، وبقاء جموع الشعوب جاهلة، وبعيدة عن (الوعي) والأنسنة؟ سوى أنها ذاهبة إلى الهلاك والجحيم، ما لم يتم نشر الوعي الإنساني على عموم البشر، حيث تتحوّل العلوم والمعارف حينذاك إلى قوة مادية، تفعل فعلها في الواقع المادي والاجتماعي، كما تصبح قاطرة تقدّم حضاري وإنساني أيضاً، حين توضع المعرفةً والثقافة الإنسانية (على طاولات مقاهي الشاي) على حد تعبير (أديسون).. وهذا ما قامت به المطبعة في أوروبا.. فالإنسان هو باني الحضارات الإنسانية الراسخة، وهو الطاقة الإبداعية المتجددة.

ومن ذاك نستنتج خلاصات مهمة جداً: أن شعوبنا ليست عصيّة على التقدم، بل تخلّفت بفعل فاعل، وأسباب ثقافية محددة، حين نجد الترابط الوثيق بين (تأخرنا)، وبين (تأخر) وصول المطبعة إلينا، بقرار منع السلطنة العثمانية دخول مطبعة (جوتنبرغ) سنة (١٤٥٦) إلى البلاد والشعوب التي تهيمن عليها على مدى أربعة قرون ثقافية وزمنية، إلى أن تم استيراد وإنشاء مطبعة (بولاق) في مصر، في زمن حكم محمد علي باشا، وطباعة أول الكتب الأدبية والثقافية سنة (١٨٣٣م).

(كما نضيف نصف قرن آخر إلى الأربعة قرون من الثبات الثقافي، والركود الفكري والمعرفي لدى شعوبنا) بحسب المعطيات التي قدمها لنا أحمد أبو زيد في مقالته بمجلة «الشارقة الثقافية» عدد(٣٧)، موضحاً إنتاج مطبعة (بولاق) من الكتب، ونوعيّة تلك الكتب، واتجاهاتها الثقافية، فقد أنتجت مطبعة (بولاق) (٩٥٣٦) كتاباً من عام (١٨٥٠ إلى ١٩٠٠)، احتلت الديانات مركز الصدارة فيها بمجموع (٢٦٠٤) كتب، تلتها كتب الآداب، يقابلها طباعة ملايين الكتب والمجلات في أوروبا منذ أول مطبعة.

وهذا العامل الثقافي الفكري الإنساني يفسر أسباب تخلفنا، وتقدم الغرب، والإجابة عن الكثير من أسئلة (النهضة)، وأسئلة التقدم والتخلف.. ويؤكد أيضاً أن الثقافة رافعة وقاطرة تقدمٍ إنساني لا تضاهيها طاقة أخرى.

الثقافة منظومة مفاهيم وتصورات وقيم وأفكار تجاه العالم والحياة والذات والآخر

ترتبط ارتباطاً وثيقاً بين تقدم الشعوب أو تأخرها إنسانياً في سلم الحضارة

من أسباب تقدم حضارة العرب المسلمين وركائزها الفكرية وانفتاحها وتلاقحها مع الثقافات الأخرى

استمر الصراع الثقافي إنسانياً حتى اكتشاف الحروف الأبجدية ومن ثم الطباعة التي شكلت نقلة نوعية تاريخية

يجمع بين الشعر والنقد

محمود الحلواني: الجوائز الأدبية تحفز على استمرارية الإبداع


ضياء حامد

محمود الحلواني صوت شعري متميز، له تجربة شعرية شديدة الخصوصية، بدأت ملامحها في التشكيل منذ ديوانه الأول (ملامح شتوية) الصادر في منتصف الثمانينيات، وتوالت بعد ذلك دواوينه الشعرية، ومنها (خيمة في الليل)، و(مجرد حبة هلاليل) لتضعه في مقدمة شعراء العامية المصرية وتلاها ديوانا (أعمى بيقرا كتابه.. بتصرّف)، (وحوي يا وحوي)... حصل على جائزة أحمد فؤاد نجم (ساويرس) في نقد شعر العامية لعام (٢٠١٩م) عن كتاب (خيال الضرورة ومرجعياته... قراءات في شعر العامية)، إضافة إلى كونه رئيس تحرير سلسلة الشعر العامي بالهيئة المصرية العامة للكتاب، وعضو اتحاد كتاب مصر.

■ بدأت في الثمانينيات وسط حراك شعري وقف على رأسه الشاعر مجدي الجابري الذي أحدث نقلة كبيرة في شعر العامية، ماذا عن البدايات ومن قدمك للساحة الأدبية؟

– لم تختلف البدايات كثيراً... شاب صغير يهوى القراءة، وكتابة الخواطر، أتيح له أن يلتقي مبكراً بشاعر صديق، يضمه إلى دائرة تمارس كتابة الشعر وتجتمع حوله.. بالنسبة إليّ كان هذا الشاعر هو محمد عليوة، صديق الدراسة في المدرسة الثانوية بشبرا الخيمة، وهو من قدمني للساحة الأدبية، حيث بدأت من تلك اللحظة، أتنقل بين المنتديات الشعرية، وأتعرف أكثر إلى الشعر والشعراء وعالم الكتابة والثقافة بشكل عام.

■ كيف استفدت من التجارب الشعرية السابقة، وخاصة صلاح جاهين؟

– ربما لا يستطيع الشاعر أو الكاتب أن يحدد بدقة الكيفية التي تأثر بها بالتجارب السابقة، ولعل أصوب ما يمكن قوله رداً على هذا السؤال، هو قول الشاعر الفرنسي بول فاليري (ما الأسد، إلا عدة خراف مهضومة)، ومع ذلك أستطيع القول، إنني استفدت كثيراً من تجربة الشاعر الكبير صلاح جاهين، إلى الحد الذي يمكن معه أن أعد نفسي (جاهينياً)، وأبرز ما تأثرت به لدى هذا الشاعر الكبير هو ما سميته أنا (الخيال الانفعالي) في شعره، وهو ذلك الخيال الذي يقوده الانفعال، وليس الرغبة في اللعب باللغة وغواية التشكيل، وهو ما لا أستطيع أن أفصل بينه وبين الإيقاع الموسيقي، وبين معجم الألفاظ، ذلك المزيج الذي أطلقت عليه في إحدى مقالاتي: (الصبّة الجاهينية).

■ لماذا لا يهتم النقاد بالكتابة عن شعر العامية؟

– لا توجد لدينا حركة نقدية، إنما مجموعة من الجهود الفردية المتفاوتة الاهتمام والقيمة، لذا لا يشكل النقد عملية مستمرة، إنما ينطلق من انتقائية، تتحكم فيها مجموعة من العوامل، التي ربما لا تتصل بجوهر الإبداع وأهميته، لذلك ليس شعر العامية وحده الذي لا يأخذ حقه من الدرس النقدي، ولا أبالغ إن قلت إن كل الأجناس الأدبية بلا متابعة نقدية حقيقية.

■ أنت تكتب شعر العامية، وأيضاً تمارس النقد.. كيف تفصل بين كونك شاعراً، وكونك ناقداً؟

– ربما لا أستطيع الفصل بين الممارستين، خاصة وأنا أمارس النقد بحساسية الشاعر وخبراته أكثر، وهو ما أشارت إليه لجنة تحكيم جائزة أحمد فؤاد نجم، وضمنته حيثيات حكمها منحي الجائزة هذا العام، حيث قالت: يستعرض الكاتب تجارب معظم شعراء العامية الكبار: بيرم التونسي، وفؤاد حداد، وصلاح جاهين، وأحمد نجم وغيرهم، ويقدم لنا بحساسية الشاعر قبل الناقد، تجارب أولئك الشعراء وجوانب تفرد كل تجربة فكرياً وفنياً، وعلاقتها بما سبقها مما يجعل من الكتاب بانوراما عريضة لتاريخ وإبداع الشعر.

■ هل هناك شعراء عامية لم يأخذوا حقهم من الشهرة لدى القراء؟ ومن هم؟

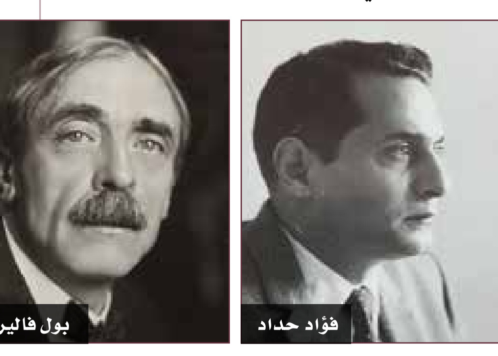
– نعم، هناك عدد من الشعراء الشباب الذين لم تصل أعمالهم للقارئ بشكل جيد، ومن ثم لم يحققوا الشهرة التي يستحقونها مثل، سوزان كمال، وندى الشبراوي، ومحمد يحيى، وعلي أبو المجد، ومحمود البنا، وحامد عامر، وغيرهم.

■ لو تحدثنا عن شعر العامية المصرية، سنتذكر عبدالرحمن الأبنودي، وصلاح جاهين، وفؤاد حداد، وسيد حجاب، وفؤاد قاعود، كلهم تركوا ما يثري شعر العامية المصرية... هل



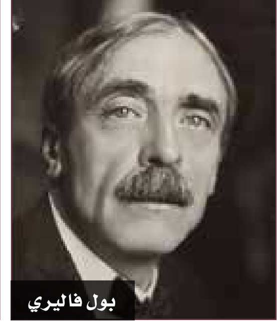
من مؤلفاته

استفدت من الشاعر صلاح جاهين وتأثرت بالخيال الانفعالي في شعره



فؤاد حداد

بول فاليري

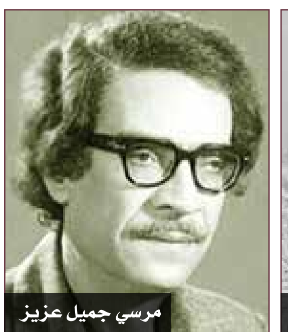


بيرم التونسي



الأبنودي

صلاح جاهين



مرسي جميل عزيز

تراجع شعر العامية؟ وما أسباب هذا التراجع؟

– يمكن القول إن شعر العامية تراجع على مستوى الكيف فقط، فيما حقق تقدماً ملحوظاً على مستوى الكم، أما سبب تراجع الكيف في العقود الأخيرة فيرجع من وجهة نظري إلى سببين؛ غياب مشروع وطني أو قومي كبير يلتف حوله الناس ويحفز الشعراء على التجويد والتواصل، وكذلك تشوش مفهوم قصيدة العامية الحديثة لدى قاعدة واسعة من كتابها.

■ **حصلت على جائزة أحمد فؤاد نجم (فرع النقد) عن كتاب (خيال الضرورة ومرجعياته... قراءات في شعر العامية)، والذي تناولت فيه شعر الظاهرة الإعلامية... ما المقصود بهذه الظاهرة؟ وما أبرز المحطات التي توقفت عندها في الكتاب؟**

– عنيت بشعر الظاهرة الإعلامية، ذلك الشعر الذي يسود فيه فن التمثيل والإلقاء، فيبتلع جوهر الشعر، وهو الذي يسعى لمغازلة شباك التذاكر، وتقبل عليه وسائل الاتصال الجماهيرية بوصفه مادة خفيفة وطريفة، يمكنها أن تغازل الجماهير. كذلك توقفت عند بعض التجارب المهمة، التي شكلت ما سميته بـ(خيال الضرورة)، وهي التي يمكن القول إنها انطلقت من إيمان شعرائها بكون الشعر ضرورة تنويرية من ناحية، كذلك لا بد أن يدور حول ما يشكل (ضرورة) اجتماعية أو وطنية وقومية، من ناحية أخرى، ومن بين الشعراء الذين تناولتهم في هذا الجانب: فؤاد حداد، وصلاح جاهين، وسيد حجاب، وأحمد فؤاد نجم، وسمير عبدالباقي وفؤاد حجاج، كما توقف في الكتاب أيضاً أمام القصيدة الجديدة في شعر العامية، وهي التي ارتبطت بموجة شعراء الثمانينيات ووضعت هموم الفرد والذات في الصدارة. كذلك يضم الكتاب قراءة تطبيقية حاولت من خلالها الكشف عن شعرية الأغنية عند مرسي جميل عزيز.

■ **ماذا تعني لك الجوائز؟ وهل فوزك بجائزة أحمد فؤاد نجم سيدفعك إلى تقديم مزيد من الكتابات؟**

– الجوائز شيء جيد بالفعل، فهي تحفز على العمل والإنتاج وزيادة الإقبال على شعر العامية، إبداعاً ونقداً، ولا شك أنها تحفز على تقديم المزيد من الكتابات.

■ **بعد هذه المسيرة الشعرية، هل أنت راضٍ عما حققته حتى الآن؟ خاصة أن بعضهم يتهمك بأنك تسير بخطى بطيئة في عالم الشعر؟**

– أنا راض تماماً بما حققته من مكانة في مسيرتي الشعرية، خاصة في ضوء الظروف المحيطة، والتي لم تعد تأبه بالشعر أصلاً، كما لم تعد تقدر الفروق بين شاعر وآخر، ويسود الأقل قيمة والأكثر خفة. أما عن البطء فقد اعتبرت أن ما أقدمه من نصوص نقدية، متنفساً بديلاً لي عن كتابة القصيدة، حيث لا أنسى ذاتي كشاعر وأنا أمارس القراءة النقدية.

■ **لديك كتاب تحت الطبع عن مرسي جميل عزيز (شاعر الأغنية)، لماذا مرسي جميل عزيز؟ خاصة أن هناك الكثير من التجارب، التي تستحق تسليط الضوء عليها؟**

– إن شاء الله سينشر قريباً كتابي (الدرامي.. مؤلف جماعته الشعبية)، وهو قراءة في الأغنية لدى مرسي جميل عزيز، أما لماذا اخترت هذا الشاعر فلأني أعده شاعراً كبيراً، لا يقل قيمة عن شعراء العامية الكبار، وإن اختار أن يتحرك بموهبته في قالب الأغنية، لذلك أتعامل مع أغنيته في هذا الكتاب بوصفها نصاً شعرياً لا يقل أهمية عن القصيدة المكتوبة لدى أكبر الشعراء، وقد تزيد مساحة الشعرية فيها على الكثير من الدواوين المطبوعة.

يتسلم إحدى الجوائز

الحركة النقدية عندنا جهود فردية متفاوتة الاهتمام والقيمة

لا أستطيع الفصل بين الشعر والنقد.. وفي كتابي (خيال الضرورة) ركزت على التمثيل والإلقاء في الشعر

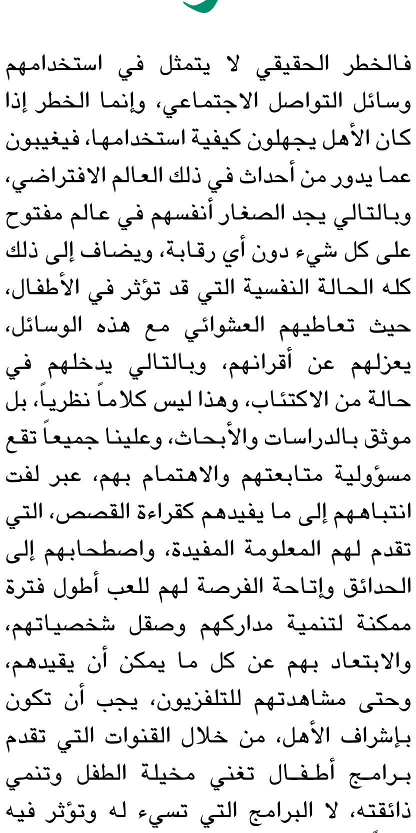


من ندواته الشعرية

ومضات

الجيل ومعطيات العصر





سلوى عباس

كبرعم وردة صغيرة يبتعد عنها غلافها الأخضر لتنبثق منه.. هكذا يتفتّح أطفالنا حيث تتجاذب أرواحهم الكثير من المتناقضات والمفارقات، التي تحكم سلوكهم وردود أفعالهم، فيبدون كما حجر في تدحرجه غير المنتظم على سفح ناتئ الصخور حيناً، وزهرة تميس في حقل من الليالك حيناً آخر.

حالة الوعي التي يعيشها هذا الجيل مخيفة، والمخيف أكثر طريقة تعاطيه مع تقنيات العصر الحديثة، فكم من مرة لجأت لابنة أختي الصغيرة لتؤدي لي خدمة في مجال هاتفي الخليوي، أو حتى الكمبيوتر، ولا يقتصر الأمر على ذلك، فإنها كثيراً ما كانت تحذف برامج وتضيف برامج ومعلومات أخرى، لا يخطر في بالي يوماً أن أبحث عنها أو أن أتعرف إليها وطريقة العمل بها، وكم كانت تغيظني عندما أراها تضحك من جهلي بأسلوب موارب حتى لا أراها، ما كان يضطرني إلى التوقف كثيراً أمام بعض الحيثيات، التي يدفعني فضولي للتعرف إليها وأحاورها بتفاصيلها، فتشرحها لي وأحياناً تكتبها لي بحجة ألا أنساها.

بالتأكيد ما يعيشه هذا الجيل طبيعي أمام تسارع معطيات العصر، والتقنيات المتجددة والمتطورة بشكل يومي، خاصة أنَّ المجال مفتوح أمامه للاطلاع والتحري في أدق الأمور، لكن ماذا بعد هذا، هل لنا أن نتجاوز فرحتنا بالشطارة والفهلوية، التي يظهرها أطفالنا في تعاطيهم مع مقتنيات التكنولوجيا بكافة مجالاتها، ونتوقف أمام الضرر الذي يلحق بهم من جراء ذلك، حيث إنَّ الكثير من الأطفال الذين لم يتجاوزوا سنواتهم العشر، نراهم على صفحات التواصل الاجتماعي يقضون وقتاً طويلاً، ويتعاطون مع حالات ومعلومات لا يدركون مخاطرها، علماً أن قانون هذه الوسائل يحدد عمر المشاركين فيها بعد سن الخامسة عشرة، لكن الخروقات كثيرة، وهنا المسؤولية كاملة تقع على الأهل في تربية أطفالهم،

> **بالتأكيد ما يعيشه هذا الجيل طبيعي أمام تسارع معطيات العصر والتقنيات المتجددة والمتطورة بشكل يومي**

فالخطر الحقيقي لا يتمثل في استخدامهم وسائل التواصل الاجتماعي، وإنما الخطر إذا كان الأهل يجهلون كيفية استخدامها، فيغيبون عما يدور من أحداث في ذلك العالم الافتراضي، وبالتالي يجد الصغار أنفسهم في عالم مفتوح على كل شيء دون أي رقابة، ويضاف إلى ذلك كله الحالة النفسية التي قد تؤثر في الأطفال، حيث تعاطيهم العشوائي مع هذه الوسائل، يعزلهم عن أقرانهم، وبالتالي يدخلهم في حالة من الاكتئاب، وهذا ليس كلاماً نظرياً، بل موثق بالدراسات والأبحاث، وعلينا جميعاً تقع مسؤولية متابعتهم والاهتمام بهم، عبر لفت انتباههم إلى ما يفيدهم كقراءة القصص، التي تقدم لهم المعلومة المفيدة، واصطحابهم إلى الحدائق وإتاحة الفرصة لهم للعب أطول فترة ممكنة لتنمية مداركهم وصقل شخصياتهم، والابتعاد بهم عن كل ما يمكن أن يقيدهم، وحتى مشاهدتهم للتلفزيون، يجب أن تكون بإشراف الأهل، من خلال القنوات التي تقدم برامج أطفال تغني مخيلة الطفل وتنمي ذائقته، لا البرامج التي تسيء له وتؤثر فيه سلباً، وهنا يترتب على القائمين على برامج الأطفال ضرورة إنتاج برامج تتناسب مع تفكيرهم وعمرهم، خاصة أن الأطفال هم أملنا ومستقبلنا القادم، فهل لنا أن نهتمّ بهم ونحسن إعدادهم للغد؟!

وفي السياق ذاته تحضرني حالة صبية تبدو في تصرفاتها وكأنها خلقت من البحر، متقلب موجه عات وعر، أو هو وديع دافئ ورقراق.. هكذا تتفتح تلك الصبية الصغيرة، التي لم تتم ربيعها الخامس عشر بعد، صبية– طفلة تتجاذب روحها الكثير من المتناقضات والمفارقات، التي تحكم سلوكها وردود أفعالها، تعيش حالة الصراع مع محيطها، سواء مع أمها أو صديقاتها أو حتى مع المقربين منها، فلديها طاقة كبيرة لا تعرف أحياناً كيف تفرغ شحناتها. وحديثي عن هذه الصبية لا يقتصر عليها بذاتها كفتاة أعرفها، وإنما كصبية تنتمي إلى جيل يحمل من الوعي ما يفوق عمره الزمني بكثير، ولا يقتصر الأمر على ذلك، فهي كثيراً ما تحدثني عن مشاكلها ومعاناتها، التي أنظر إليها أحياناً كمشاكل عابرة تتعلق بالمرحلة العمرية التي تمر بها، لكنها تفاجئني بأسلوب طرحها للمشكلة، ووعيها لأبعادها، الأمر الذي يجعلني أتوقف كثيراً أمام الموضوع، وأحاورها بحيثياته وتفاصيله غير أنها تقنعني غالباً برأيها أو وجهة نظرها.

طبعاً، ما تعيشه هذه الصبية، هو جزء من حالة عامة يعيشها جيلها بأكمله، هذا الجيل الذي يعرف ماذا يريد، وكيف يمكن أن يحصل على رغباته وبالتالي يملك القدرة على طرح أية فكرة تدور في ذهنه أمام أهله، دون حساب للمعايير والقيم التي كانت سائدة من قبل، حيث كان الأهل يملكون زمام الأمور مع أولادهم.

بالأمس التقيتها مصادفة، وكانت في حالة غضب شديد، سألتها عن حالها، فأخذت تشكو لي من أسلوب تعامل والدتها معها، وهي ترى نفسها الصبية الكبيرة الواعية لما يحيط بها من ظروف، وترغب في أن تعيش حياتها كما تريد، لكن عدم ثقة والدتها بها ينغص عليها ويؤلمها، وعندما خالفتها الرأي قرأتُ الدهشة في عينيها، فبدت وكأنها كانت ترى بي (المارد علاء الدين) الذي سينقذها من كل مشاكلها، لكنني خذلتها. حاولت إقناعها بأن أمها تثق بها، لكنها تخاف عليها، خاصة وأن الظروف التي نعيشها أصبحت من الصعوبة بأننا جميعنا نخاف من تبعاتها، لكن هذا الكلام لم يقنعها، وحاولت جاهدة، أن تقنعني، بأنها مظلومة وأن أهلها مخطئون بحقها، وعندما لم تر من حديثها معي نتيجة تقنعها تركتني وغادرت دون أن تمهلني لأن أكمل حديثي. وقفت لحظة أتأمل الموقف، فشعرت بأننا أمام جيل يحتاج إلى الكثير من التروي والهدوء في التعامل معه، واستيعاب متطلباته، فهذه الحرب الطاحنة أبعدتنا عن أنفسنا وعن أولادنا، الذين كبروا وأصبح لديهم اهتماماتهم وتطلعاتهم التي يجب أن نستوعبها، ونعمل على توظيف طاقاتهم التوظيف الذي يحقق لهم المستقبل المشرق، والحياة التي تليق بهم.

تُماهي بين الشعري والسردي

«البوكر» تذهب إلى عبدالوهاب عيساوي وروايته «الديوان الإسبرطي»

تعود الجزائر لتتصدر المشهد الروائي العربي بفوز الروائي عبدالوهاب عيساوي بجائزة البوكر (٢٠٢٠م)، وذلك عن روايته: (الديوان الإسبرطي)، حيث يغوص بنا الكاتب في أعماق التاريخ، عبر أثينا وإسبرطة، وما كان بينهما من حروب، وما نتج عنهما من حضارة عسكرية وثقافية وسياسية واجتماعية، والرواية من أدب الرسائل، أو أدب السيرة الذاتية، حيث تدور أحداث الرواية في الجزائر العاصمة، وتحديداً في بلدة اسمها المحروسة، هناك وقد حدد الكاتب الفترة الزمنية لأحداث الرواية ما بين (١٨١٥م و١٨٣٣م).


حاتم عبدالهادي

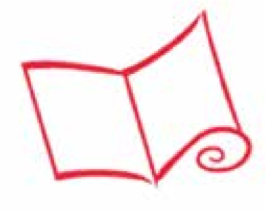
والرواية تركز الضوء على فترة الاحتلال العثماني للجزائر، في ظل وجود الدولة التركية (العثمانية) حيث الاستعمار الفرنسي للجزائر، كما تنقل لنا عدة أحداث مرت بها الجزائر، ومعارك كان لها أثر في التاريخ الجزائري مثل معركة واترلو، وحادثة المروحة، وهجمات القراصنة على الجزائر، كما تبرز مدينة طولون التاريخية كشاهد على عصر مضى - كما يقول المؤلف: (تعود طولون إلى الذاكرة كمهرجان من الهُتاف، ووجوه مألوفة وأخرى غريبة تجوب الشوارع. جنودٌ في

صفوف لا نهائية، خطواتها رتيبة تهدف إلى الميناء، الكل يود أن يكون جزءاً من الحرب المقدسة، التي تبعث المجد لأمة خدش شرفها وأهين، الكل يريد القضاء على ربوة القراصنة التي تستعبد المسيحيين، الكل يحلم بالقضاء على أسطورة الأتراك المتوحشين في المتوسط، ولكن كيف هي طولون اليوم؟!).

إنها رواية الذاكرة الجزائرية إذاً، تعيد استلهام التاريخ، تستعيد الأمجاد الجزائرية، وتحكي ما خبأته كتب التاريخ وأدبياته عن الجزائر، كما تكشف الكثير من الحقائق التاريخية، الممزوجة بالتخييل، عبر المخيال السردي الباذخ الذي يقدمه الكاتب.

ويحتل البحر مكاناً أثيراً لدى السارد/ الراوي/المؤلف، فهو مرتبط بالغائيات الكبرى: اليقين، البحث عن الإله، الخالق، في ظل وجود معتقدات بالية، لكنه البحر بهديره يحيله إلى الوعي، اليقظة التي تأخذه إلى القيم الكبرى: الايمان بكل معانيه، وفي كل الديانات، يقول عن البحر: (البحر يجعلك تؤمن أن هناك يقيناً وإن كان غامضاً، لكنه ينتابك حين تشتاق إلى اليابسة، أما السياسة فهي شيء آخر، حيث اللا يقين هو اليقين الوحيد الذي عليك اعتناقه).

وما يميز الرواية هو تعددية الشخوص، والمواقف والأحداث، مما بين ديبون، كافيار، ابن ميار، حمّة السلاوي، دوج، وهي شخصيات خمس، تستحوذ كل منها على فصل كامل، وتحكي وقائع طولون والمحروسة، وذكريات القراصنة الذين يغيرون عليهما، وعلى الجزائر، والتي انتهت بإغارة الفرنسيين المحتلين عقب الحرب العالمية الثانية، كما يأتي السرد يحمل واقعاً سحرياً عبر معادلات موضوعية وفنية يصوغها بعبارات رشيقة، رامزة، مستخدماً تقنيات التناص الإحالي، ومستدعياً خلف ظاهر التخييل، والوقائع التاريخية، ليحيلنا إلى مشهدية الحدث، والمعارك الكثيرة، الحرب اللا إنسانية لمسيرة الغطرسة والظلم والاحتلال العثماني، وما أعقبه من احتلال فرنسي، لبلد المليون شهيد، يقول في روايته: (ينحدر أمامي السهل، تملؤه مقابر المحمديين، أراه من على صهوة الحصان، أضربه بكفي فينطلق مسرعاً، لم أكن أدرك أن الخيول العربية بكل هذه الرشاقة. الآن أضحى على الفرنسيين أن يفكروا بجدية في هذا النوع من الخيول، إنها أفضل حتى من الخيول الأوروبية، رأسها











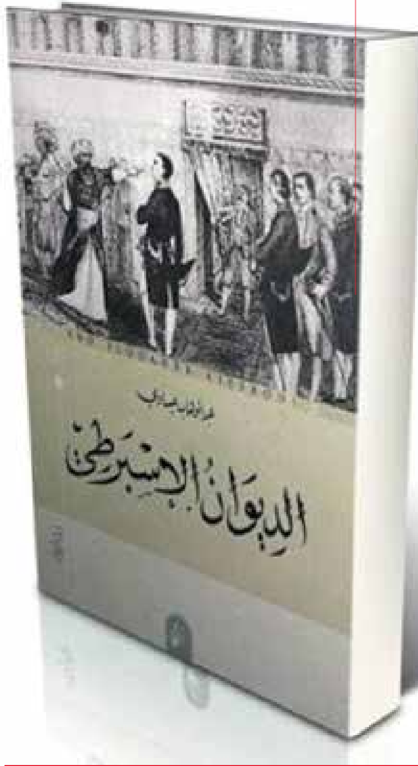
من مؤلفاته

صغير، وعيونها واسعة، وأجسامها منسجمة، ولا تتعب من المسافات الطويلة).

كما تحفل شخوص الرواية بزخم تاريخي وسيميولوجي من خلال السرد، الذي يعتمد الإزاحة والتراكم، والتماثل، والترميز أيضاً كموجه لمسيرة السرد المكتنز الدافق والمنساب بروعة مغايرة، تضفي مزيداً من البهاء على العمل الأدبي الذي استطاع أن يماهينا به (ما بين الشعرى والسردي): (الديوان الإسبرطي) وكأننا أمام سارد معاصر، يجمع بين الحسّ السردي الشاعري، والسرد البديع الحقيق الناجز، التاريخي، والاجتماعي / والذاتي أيضاً.

تتميز الرواية بتعددية الشخصيات والمواقف والأحداث وبحلة سردية سحرية

إنها رسائل التاريخ، أوراق متناثرة من سيرة ذاتية، فضفضة، مسرودات، يرويها لنا عبر سردية تاريخية واقعية وتخييلية، واستشرافية للواقع المعيش كذلك، وإشارية الى معاناة الشعب الجزائري عبر عصوره التاريخية الممتدة.



وتظل رواية: «الديوان الإسبرطي» شاهدة على ابداع كتّاب الجزائر، وتفوقهم المستمر في الحفاظ على صدارة المشهد الروائي في مجال الجوائز، لتندغم الحداثة بالأصالة والمعاصرة، ولتؤكد أننا أمام كاتب متميز جاد، سامق وباذخ، اسمه (عبدالوهاب عيساوي).

رحل متأثراً بالجائحة

لويس سبولفيدا..
شعرية الصورة والبطل

يُعدّ الكاتب التشيلي لويس سبولفيدا (١٩٤٩-٢٠٢٠) من أشهر كتّاب أمريكا اللاتينية، المعبرين بعمق وثراء عن روحها وشخصيتها المائزة. وقد رحل في أبريل الفائت متأثراً بجائحة الكورونا وثمة خطوط فارقة تمثل ملامح مميزة وقسمات بارزة لكتابة سبولفيدا، في اهتمامه بإبراز الهوية الحضارية والثقافية لأمريكا اللاتينية من حيث التعدد العرقي والتنوع القبلي والتحولات الديموغرافية والتبدلات الحضارية والتطورات الثقافية الطارئة على الشخصية الكلية المعقدة لأهالي هذه البلاد.



د. رضا عطية

يبدو لويس سبولفيدا، مهتماً في كتاباته بقضايا الهامش وأحوال الأقليات، وسكان البلاد الأصليين في أمريكا اللاتينية، مع إبرازه للتنوع العرقي العريض للقبائل، التي تعيش في أمريكا اللاتينية، فضلاً عن اقتفائه آثار تاريخ الجماعات في المكان، جلاءً للاحتكاك الثقافي والجدل الاجتماعي الدائر، وفي رواية (خط ساخن) تبرز مسألة التمييز في الحصول على المزايا وفقاً للعرق، كما في حديث لمندوب الشرطة مع

أحد مرؤوسيه، الذي يعمل مفتشاً للشرطة: (جورج واشنطن كوكامان، لقد كنت أستاذك في مدرسة الشرطة، وكنت دائماً أتكلم معك بصراحة. قلت لك أن تكون مابيش في هذا البلد الملعون، أكثر صعوبة من أن تكون أسود في ألاباما. قلت لك إنّه لن يتم اختيارك في منصب مناسب في إحدى المدن، لهذا السبب اخترتك في المصالح القروية. وكررت على مسامعك أيضاً إلى أن جفّ ريقي، إنّه لا ينبغي لك أن تثير المتاعب مع الجنود). (خط ساخن)، ترجمة: محمود عبد الغني، الأردن، دار أزمنة، (٢٠٠٨).

يكشف الخطاب الروائي عن التمييز بسبب العرق، وكذلك التفرقة الدولاتية بين المدن والقرى، ما يزيل القناع عن العدالة المنتقصة لذلك العالم، الذي يدعي المساواة واحترام حقوق الأقليات والعروق، فتحمل روايات لويس سبولفيدا، إدانة واضحة وهجاء حاداً، لزيف ذلك العالم الذي يدعي العدالة واحترام حقوق الإنسان، وذلك عبر الصياغات الدرامية للمواقف والأحداث المبثوثة، عبر الحكاية المسرودة بما يحصّن خطابه السردي من التورّط في خطابية مباشرة تفتقد مبرراتها.

وتخوض كتابات لويس سبولفيدا في أدغال أمريكا اللاتينية، مصورة عاداتها الشعبية، وغرابة تقاليدها والوعي الجمعي المسكون بالأساطير والاعتقاد في العجيب والتعلّق بالخرافة والإيمان بدور السحر والقوى الغيبية في تحديد مصير الإنسان، وكذلك التماهي الإنساني مع الطبيعة حد التوحد معها أحياناً.

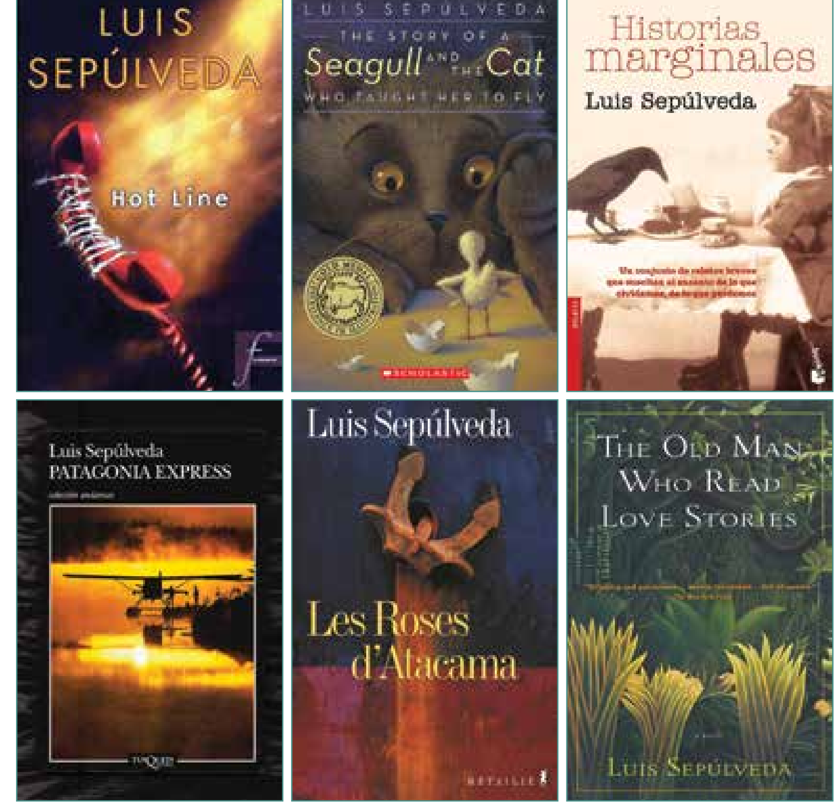
يقدِّم لويس سبولفيدا، في رواياته نماذج مغايرة لأبطال متمردين وشخوص خارجين عن القانون، ذلك النموذج الذي كان حاضراً بقوة مجتمعات رعاة البقر الأمريكية، حيث أجواء حرب العصابات وأعمال (المافيا) التي كانت متأججة في مجتمعات أمريكا الشمالية واللاتينية، خصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين.

ومن نماذج الأبطال المارقين الذين كانوا يقدمهم سبولفيدا في رواياته، نموذج (مارتن شيفيلدز) في رواية (قطار باتاغونيا السريع)، القناص الذي تعاقدت معه إحدى المؤسسات للاقتصاص من إحدى العصابات، التي سطت على أحد البنوك، حيث يقول عنه أحد الشهود: (كان متوحداً. كان لديه أصدقاء كُثر، وأبناء كُثر، لكنه كان وحيداً. لم يعرف أحد أبداً من أين جاء بالمال الذي اشترى به أراضيه، والتي خسرها في النهاية. يقولون بأنّه جاء ليقبض على عصابة لصوص من اليانكي، لكنه لم يمضِ بالمهمة. كان رامياً بارعاً بالمسدس. عندما يثمل يراهن على أفعال خرقاء. كان يراهن على أنَّ باستطاعته إصابة أعقاب أحذية النساء، وفَعَلها حقاً. وإذا ما اعترضَ زوجها أو صديقها، كان يهديهما نعجتين، وهكذا تنتهي المسألة. امتلك (١٠٠٠٠) خروف في زمن كان الصوف فيه يساوي وزنه ذهباً، لكنه كان يلبس ثياباً كمتشرِّد). (قطار باتوغونيا السريع)، ترجمة: إلياس فركوح، الأردن، دار أزمنة، (٢٠٠٨).

يُصدِّر لويس سبولفيدا نموذجاً للبطل الاختلافي، صاحب الشخصية الملغزة والمحيرة في تصرفاتها، المضادة للتوقعات والعصية على الاستيعاب والتفسير، شخصية تجيء كثير من أفعالها غير مبررة، نموذج متمرد ومارق عن قواعد المجتمع ونظمه، ذات جامعة لمتناقضات صارخة، الامتلاك والاستغناء، المركزية الحاشدة حولها كثيرين والوحدة، نموذج أقرب إلى العدمية، نموذج مُجسِّد لثقافة رعاة البقر وأسلوب عيشهم.

حاول إبراز الهوية الحضارية والثقافية لشعوب أمريكا اللاتينية

يعد من أشهر الكتاب الذين وظفوا الحس الساخر كرد فعل لشعوره الأليم بمرارة الواقع



من مؤلفاته

يأتي سرد لويس سبولفيدا مشبعاً بسخرية لاذعة وبأسلوب تهكمي بالغ الحدة، حيث يبرز الحس الفكاهي بشكل واضح في مساحات واسعة في نصوصه، فتبدو هذه السخرية كرد فعل مضاد لشعور أليم بمرارة الواقع وعبثيته، وانتفاء العدالة في عالم مشبع بالظلم وفرض الأقوياء هيمنتهم على الأضعف.

وفي روايته الأشهر (العجوز الذي يقرأ الحكايات الغرامية) يمزج سبولفيدا النقد الموجَّه للحكومات المحلية لتمييزها في معاملة الأقليات العرقية بالسخرية، كما في وصف مشهد محادثة طبيب الأسنان للمرضى المرتادين عيادته: (وكان سكان ألْ إيديليو القلائل الذين انضم إليهم حفنة من المغامرين جاؤوا من النواحي، ينتظرون على الرصيف دورهم للجلوس على الأريكة المتحركة الخاصة بطبيب الأسنان الدكتور روبنكوندو لواشامين الذي يزاول مخدراً كلامياً عجيباً لتلطيف آلام زبائنه. فقد كان يسأل: هذا يؤلمك؟ وكان المرضى المتشبثون بمُتَّكَأي الأريكة يفتحون، بمثابة رد، عيوناً واسعة ويرشحون بقطرات كبيرة من العرق. وبعضهم كانوا يحاولون أن يخرجوا من أفواههم يدي الطبيب الوقحتين ليتمكنوا من الرد بشتيمة مست الحاجة إليها، بيد أنّهم كانوا يصطدمون بعضلاته القوية وصوته المستبد: اهدأ، عليك اللعنة! يَدَيْك تحت! أعرف جيداً أن هذا يؤلمك. ولكن من المُذنب، هيه؟ أنا؟ كلا: إنّها الحكومة! أَدْخِل هذا جيداً في جمجمتك. الذنْب ذنْبُ الحكومة إذا كانت أسنانك نَخِرة وإذا كنت تتألم. الذنْب ذنْبُ الحكومة). ولم يكن أمام المساكين إلا الإذعان وهم يغمضون عيونهم أو يحرِّكون رؤوسهم.

كان الدكتور لواشامين يكره الحكومة، أيّة حكومة، جميع الحكومات.. وإذ كان ابناً غير شرعي لمهاجر إيبيريّ، فقد ورث عنه نفوراً عميقاً من كل ما ينتمي إلى السلطة، غير أن أسباب كرهه الحقيقية، كانت قد ضاعت بالمصادفة خلال حماقات الشباب، ولم تكن أقواله الهجائية الفوضوية إلا نوعاً من تؤلول معنوي يثير استلطاف الناس له. (العجوز الذي يقرأ الحكايات الغرامية)، ترجمة: د.عفيف دمشقية، بيروت، دار الآداب، (١٩٩٣).

يرسم (لويس سبولفيدا) عدداً من شخصيات نصوصهم الروائية في هيئة كاريكاتيرية ساخرة، تجسيداً لنقم هذه الشخصيات على واقع مرير، لا يملكون رفاهية القدرة على تغييره أو تحسين أوضاعهم فيه، وتعكس حالة السخرية المهيمنة في علاقات الأفراد وتصرفاتهم في مجتمعات، تهمشهم بسبب عرقهم أو كونهم مهاجرين، بما يجسّد شعوراً بعدم جدوى التعامل بجدية مع واقع ظالم، لا يستطيع أفراده تغييره. فكأنّ السخرية هي قناع سلوكي للحس المأساوي المتمكن من نفوس الأفراد.

هذا المشهد الاستهلالي للرواية لا يمثل حكايتها الرئيسية أو إطارها السردي، حيث تتبع الحكاية الرئيسية للرواية معيش رجلٍ عجوز مع زوجته وسط جماعات بدائية (الشواريون) في منطقةٍ سميت (أل إيديليو)، بعد رحيل الزوجين عن موطنهما الأصلي في جبال (الكورديليرا)، فالسرد عند لويس سبولفيدا، يتأسس على تناسل الحكايات في تشكيل لمتاهات حكائية، حيث تتوالد الحكايات الواحدة من الأخرى.

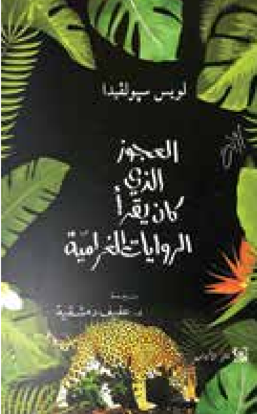
تؤدي الصور دوراً فاعلاً في سرد لويس سبولفيدا، حيث تعمل شعرية لغة السرد على تجسيد المعاني والدلالات المتوخاة من

> تعمل شعرية لغة السرد لديه على تجسيد المعاني والدلالات المتوخاة من الخطاب الروائي

> ثمة روابط بين عناصر الصورة في سرده والطبيعة


مشهد من تشيلي







الخطاب الروائي، عبر الإحالات الصورية التي تقوم بدور تمثيل للواقع عبر موازاة ترميزية. وفي رواية (قطار باتاغونيا السريع) يتشكل مفتتح الرواية عبر مشهد استهلالي له حمولاته الصورية، حيث مقبرة دُفن فيها بطل الحكاية، (مارتن شيفليدز)، الذي يقتفي السرد آثاره: (كُنّا في جنوب الأرجنتين، غير بعيدين عن إل بولسيون، وهي بلدة فاتنة تقع على الحدود بين مقاطعتي ريو نيجرو وإل تشوبوت. أشجار الحور العملاقة المغطيّة للمقبرة انحنت للريح. شكّلت أوراقها قبّة ضخمة فوق جميع الذين استراحوا هنا؛ أناس قَدِموا إلى قمة العالم الجنوبية هذه مصحوبين بأحلامهم، وطموحاتهم، وآمالهم، وخططهم، وحبهم وكراهيتهم، المقومات الأساسية لممرنا المختصر على الأرض. جاء هؤلاء الناس بلغاتهم الكثيرة وطُرز ملابسهم المختلفة من كافة الأنحاء لمجرد أن ينتهوا في هذه المقبرة المهجورة، والمشرعة للريح، وقد وَحَّدتهم الأبدية في لغة الموت الكونية). (قطار باتاغونيا السريع)، ترجمة: إلياس فركوح، الأردن، دار أزمنة، (٢٠٠٨).

يأتي هذا المشهد الصوري الاستهلالي، منفتحاً على دلالات وجودية وفلسفية، تكثف الوجود في استخلاصات من الحكمة، حيث يجمع الموت مَن في هذه المقبرة من أصول وأعراق مختلفة، قدموا مهاجرين إلى هذه الأرض في القارة الأمريكية التي مثلت العالم الجديد، في توحيد يقوم به الموت لأصحاب الأعراق والهويات المختلفة. فالصورة المشهدية مشبعة بفلسفة وجودية كما في (أشجار الحور العملاقة المغطيّة للمقبرة انحنت للريح) في تمثيل تشخيصي لعناصر الطبيعة إبرازاً للعلاقات بينها وفقاً لتفاوتات القوى، ولكن هل ثمة موازاة تصويرية إحالية بتمثيل أشجار الحور العملاقة للكائنات الحية والبشر في خضوعهم للموت، كما في انحناء الأشجار العملاقة للريح؟

وثمة علاقة ما بين عناصر الصور التي يمشهدها الخطاب الروائي لدى لويس سبولفيدا، والطبيعة كما في وصفه للقطار في رواية قطار باتاغونيا السريع: (تحرّك قطارنا ببطء. عرض السكة الحديدية الضيق جعل السرعة محددة بـ(٤٠) كم بالساعة. نفثَ المحرِّك البخاري القديم مثل تنين مُنْهَك، مخلفاً ذيلاً كثيفاً من الدخان سرعان ما بددته ريح قاسية). ينتمي


إلياس فركوح


د. عفيف دمشقية

الوصف التشبيهي للقطار المتباطئ والمتمهل في سرعته، بالتنين المُنهَك إلى الطبيعة بإحالة ما هو آلي وميكانيكي إلى الطبيعة الحية، بما يعكس فطرية الوعي في تمثلاته للأشياء، وهو ما يؤكده امتداد الصورة ومرشحها بتشبيه الدخان الصادر عن القطار بذيل، بما يتناسب مع صورة التنين، في تمدد للصورة. وتتسم بعض صور سرد لويس سبولفيدا، بغرابة تركيبية كما في تصوير السماء في مفتتح روايته العجوز الذي يقرأ الحكايات الغرامية: (كانت السماء كرش حمار منتفخة تتدلى كثيراً إلى أسفل مُهددة فوق الرؤوس. وكانت الريح الدافئة تكنس الأوراق المبعثرة وتهز بعنف أشجار الموز الهزيلة التي تزين واجهة دار البلدية). (العجوز الذي يقرأ الحكايات الغرامية)، ترجمة: د. عفيف دمشقية، بيروت، دار الآداب (١٩٩٣).

يتمازج في الوعاء الصوري، هنا، لدى لويس سبولفيدا، التشكيل السوريالي للصورة مع الترميز النفسي، فالتكوين السوريالي كما في: (كانت السماء كرش حمار منتفخة تتدلى كثيراً إلى أسفل مُهددة فوق الرؤوس) يكشف عما يضمره الخطاب من وعي هجائي ناقم على الوجود ومندد بقسوة الطبيعة على الإنسان وهو ما يتأكّد في صورة: (الريح الدافئة تكنس الأوراق المبعثرة وتهز بعنف أشجار الموز الهزيلة التي تزين واجهة دار البلدية) في إبراز لعنف الطبيعة واقتلاعها العناصر الهشة، ولكن ما علاقة (أشجار الموز الهزيلة) بموقعها (واجهة دار البلدية)؟ هل يعكس هذا انتقاداً من وجهة نظر السرد لمؤسسة البلدية، التي هي مؤسسة الإدارة المحلية لما في هذه البقاع النائية، التي تدور فيها حكايات لويس سبولفيدا، من تمييز عنصري يُمارس إزاء الأقليات العرقية في القارة الأمريكية؟

تلعب الصورة دوراً فاعلاً في خطابه الروائي عبر الدلالات والإحالات الصورية

يقدم أبطال رواياته بصورة مغايرة اجتماعياً وإنسانياً

اهتم بقضايا الهامش وأحوال سكان البلاد الأصليين في أمريكا اللاتينية



د. عزيز بعزي

واقع الكتاب الورقي
في زمن الرقمنة

مع اختراع المطبعة عام (١٤٦٨م)، في منتصف القرن الخامس عشر، على يد الحرفي الألماني يوهانس جوتنبرج، اتسعت دائرة القراء والكتاب بأوروبا، فبزغ الكتاب الورقي آنذاك، واستطاع بدوره أن يحدث نقلة نوعية للبنية الثقافية والفكرية للمجتمع، ما أدى إلى الإسهام في تحقيق الوعي والنهضة، وما يبرر ذلك أنه بحلول نهاية القرن الخامس عشر، صُنعت أكثر من ألف طابعة.

على غرار ما شهدته العديد من الدول؛ برزت طباعة الكتب في الدول العربية، لما كانت الحاجة ملحة إلى الكتاب، وبطبيعة الحال فقد كانت البدايات الأولى لاستعمال الطباعة متواضعة. وبرغم أهمية الكتاب الورقي على مر العصور، فإنه عرف أخيراً منافسة من قبل ما يسمى بالكتاب الإلكتروني، وهو في الحقيقة ليس أمراً جديداً، لأنه معروف منذ بداية التسعينيات؛ حيث كان يستخدم كطريقة لتخزين الوثائق، ونشرها بين المجموعات المهتمة، وهو يعد أيضاً نشراً إلكترونياً فيه نصوص وصور، يُنتج وينشر ويقرأ على الحواسيب أو الهواتف الذكية، أو عبر أجهزة إلكترونية أخرى. ومن دون مبالغة؛ فالكتاب الإلكتروني عبارة عن صيغة رقمية لنص مكتوب، ويستخدم لوصف نص مشابه للكتاب، ولكن في شكل رقمي يعرض على شاشة الكمبيوتر مثلاً.

على كل حال، فقد استكملت الثورة الصناعية مع بداية القرن التاسع عشر، بالثورة المعلوماتية عند نهاية القرن العشرين، واستطاعت التقنية فائقة التطور أن تؤثر في نمط حياتنا ومنظومة قيمنا. وعليه، ففكرة الكتاب الإلكتروني جاء بها بوب ستاين، في التسعينيات من القرن الماضي، من أجل إبراز مميزات القراءة من جهاز إلكتروني، مقارنة بالقراءة من الكتاب الورقي، وهذا ما دفع بعض المتتبعين لرأيه إلى الإعلان عن معارضة رأيه من خلال الردود التي تبين قيمة الكتاب الورقي.

حتى لا نجانب الصواب، فهناك فئة من القراء، تتشكل غالبيتها من الشباب، تفضل الكتاب الإلكتروني، ولعمري فهذه الحقيقة تدل على بعض تحديات الكتاب الورقي وصناعة الكتب، إضافة إلى مشكلات التسويق، وقلة القراءة. فبفضل التطور التكنولوجي من جهة، وتوافر الأجهزة الرقمية من حواسيب وهواتف ذكية من جهة أخرى، أصبح أمر الطباعة والنشر رقمياً، والقراءة رقمياً، ما يسهل عملية متابعة كل ما يتعلق بالطباعة ورقياً، والبحث عن دار نشر، ثم متابعة شؤون توزيع الكتب في المكتبات، والمعارض المحلية والدولية. والحق أن الحتمية الثقافية كما هو ملاحظ، والتي انتهت حالياً إلى عصر الثورة المعلوماتية، أدت بشكل مباشر إلى تأسيس ثقافة تواصلية وتفاعلية بامتياز، بعيدة كل البعد عن الكتاب الورقي، وقريبة إلى الكتاب

> أصبح الكتاب الآن ينتج وينشر على الحواسيب والهواتف الذكية والأجهزة الإلكترونية

الإلكتروني بشكل أخص، وهذا ما وفر للجميع التحلي بشتى الأشكال بديمقراطية القراءة للتواصل والتفاعل.

لذا؛ فنحن لا ننفي كون الكتاب الإلكتروني يتسم بسهولة الحصول عليه من المواقع الإلكترونية، المتوافرة على شبكة المعلومات والاتصالات (الإنترنت) بسعر أقل من سعر الكتاب المطبوع، وقد يكون عرضه في حالات بالمجان، وإذا لم يتم ذلك فيمكن طلبه وتسليمه فوراً عبر الوسائط الإلكترونية، وبحكم كونه مضغوطاً ومريحاً، فيمكن حمله والتنقل به حسب رغباتنا، والتحكم في شكل عرضه، والتمتع بخيارات مريحة عند القراءة مثل التحكم في حجم الخط مثلاً، مع سرعة البحث عن المعلومات، كما يمكن تحويل النص إلى صوت، وقراءته في إضاءة جزئية، أو في الأماكن المظلمة. هذا دون أن نغفل قلة تكلفة توزيعه، وعدم حاجتنا إلى حجز غرف للمكتبة.

كل ما أشرنا إليه أعلاه، يؤكد أهمية الكتاب الإلكتروني، وبعض امتيازاته مقارنة بالكتاب الورقي. وإن لقي الكتاب الإلكتروني رواجاً في الغرب، فإنه لايزال يحبو في الوطن العربي، لأسباب لا يسمح لنا المجال هنا بتفصيلها، لكن هذا لا يعني أن الكتاب الورقي مهدد بالانقراض، ويدل على ذلك واقع معارض الكتب السائدة في العديد من البلدان، فهي تعرف إقبالاً، بالرغم من أن نسبة القراءة ضعيفة جداً، كما أن نسبة بيع الكتب الورقية أيضاً ضعيفة. وأياً كان الوضع، فمازال الكتاب الورقي التقليدي يعرف شموخاً في كل الأحوال، حيث لا يمكن الاستغناء عنه، أو القضاء عليه كما يُعتقد، مهما توافرت البدائل الرقمية المفتوحة على عالم الثورة الإلكترونية، وهذا ما نبهنا إليه الفيلسوف والروائي الإيطالي إمبرتو إيكو عندما قال: (في تاريخ الثقافة لم يحدث أن قام شيء ما بقتل شيء آخر، ولكن كان هناك شيء يغير بصورة جذرية شيئاً آخر)، في إشارة إلى أن الكتاب الإلكتروني برغم أهميته ومنزلته، فلن يصلح كي يكون بديلاً عن الكتاب الورقي، مثل الفوتوغرافيا؛ فهي لم تقض على فن الرسم، ولم يختف القطار بظهور الطائرة، فالكتب عموماً لم تتعرض للمزيد من التطوير بعد اختراعها، وذلك لأنها في أحسن حال على ما هي عليه منذ اختراعها، مثل المطرقة والسكين والملعقة والمقص.

من امتيازات الكتاب الورقي؛ تحقيق القراءة الكاملة، إذ من الصعب الوصول إلى ذلك عن طريق الوسائط الإلكترونية، وهذا يحدث حتى لدى رواد الميديا الحديثة أنفسهم. والحق أن الفزع يراود جيل الأجيال التي تجاوزت الخمسين، أثناء إقدامهم على قراءة الكتاب الإلكتروني، لذا نجدهم يقبلون على الكتاب الورقي؛ فهذا الأخير يتسم بالسهولة في أخذه، وتصفحه في أي وقت، عكس الإلكتروني الذي يتطلب أن يكون لصيقاً بجهاز، كما أن هناك شعوراً بالملل، في حال تصفح الكتاب الإلكتروني، وهذا بطبيعة الحال لا يقلل من شأنه، حيث يوفر لنا في حالات كثيرة سهولة الوصول إلى المعلومة والبحث عنها.

لا خلاف أن الكتاب الورقي يشعرنا بالهدوء والحميمية المتواصلة، بعيداً عن الضجيج الضوئي والصوتي، والتوترات الناجمة أحياناً عن أعطال الجهاز، كما أن المتصفح للكتب الورقية يجد متعة في رائحتها، وفي ملمسها، وفي صوت تقليب الورق، كما أن الكتاب الورقي أقل ضرراً للعين، وعن طريقه تتحقق بعض أوجه الجمالية التي يمكن خلقها داخل المنزل (جمالية الكتب في المكتبة).

كيفما كان الأمر، فالقضية التي نبهنا إليها ليست في الحقيقة قضية مفاضلة بين هذا الكتاب أو ذاك، إنما هي قضية واقع ثقافي ومعرفي، وإذا كان تراجع القراءة من سمات هذا العصر حتى لدى الدول المتقدمة، فإننا نرجو أن يكون الإقبال على الكتاب– خير جليس– مفتاحاً لخلق رؤية ذات أبعاد إنسانية جديدة للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي.. وإذا كان الكتاب الورقي يشعرنا بوجوده بين أيدينا واقعياً، ليخلق في دواخلنا علاقة حميمية، فإننا لا يمكن أن نتصور غيابه في حياتنا القائمة على وجوده، حتى في زمن الرقمنة، وما يمكن أن يأتي بعده.

بدأ الكتاب الإلكتروني منذ التسعينيات يشق طريقه نحو القارئ

في تاريخ الثقافة لم يحدث أن قام جديد بإلغاء ما سبقه من إبداع

للكتاب الورقي من المميزات التي مازالت تسمح له بالبقاء مجاوراً للكتاب الإلكتروني

مشاهد وصفية تعزز الحكاية

«الغابة النرويجية» لليباني هاروكي موراكامي

(الغابة النرويجية) إحدى روايات الروائي الياباني ذائع الصيت عالمياً هاروكي موراكامي (كيوتو ١٩٤٩) ومن أبرز أعماله: مطاردة الخراف الجامحة، وكافكا على الشاطئ، وجنوب الحدود غرب الشمس، والعصفور الآلي، وغيرها.



عزت عمر

وتمتاز رواية (الغابة النرويجية) بعنوانها اللافت، الذي قد يشي إلى جغرافية أوروبية، ولكنه في الحقيقة مرتبط بالذاكرة والتاريخ، فهو مستقى من إحدى أغنيات فريق (البيتلز) الذي اشتهر عالمياً بأغانيه وقَصّة الشعر والثياب المميزة، وبذلك يمكننا اعتبار هذا العنوان، بمثابة عبارة مفتاحية لها دلالتها الزمنية التي ستحيلنا إلى سبعينيات القرن العشرين، باعتماده بنية الاسترجاع (الفلاش باك) لاستعادة زمن مضى وعلى الذاكرة أن تستعيده لتبيان وجهة نظر الروائي في

مسألة الانعطافة الشاملة لليابان بعد الدمار الشامل، الذي ألحقته الحرب فضلاً عن قتبلتي (هيروشيما وناغازاكي)، واستمرار آثارهما في وجدان للأجيال الجديدة المتطلّعة إلى غد تشرق فيه شمس اليابان من جديد.

في مستهل الرواية، يعلن السارد (تورو واتانابي) بأنه في السابعة والثلاثين من العمر، وأنه على متن طائرة تتجه للهبوط في مطار هامبورغ بألمانيا، ثمّ ما لبث أن بدأ يسمع موسيقا ناعمة تنبعث من مكبرات الصوت، وهي موسيقا أغنية (الغابة النرويجية) ومعها بدأت ذاكرته بالاشتغال: (نظرت خارج النافذة إلى الغيوم الداكنة المعلّقة في بحر الشمال، مفكّراً في كلّ ما ضيعته في مجرى حياتي: أزمنة مضت إلى الأبد، أصدقاء ماتوا أو اختفوا، مشاعر لن أذوقها مرة أخرى)، وبينما بدأ ركّاب الطائرة يستعدون للنزول، بصخب فتح الخزائن العلوية وتنزيل الحقائب، كان و(اتانابي) ما يزال هناك حيث عادت ذاكرته: (أشم رائحة العشب، وأتحسس الربيع على وجهي، وأسمع زقزقة الطيور، إنه ربيع (١٩٦٩)، وقريباً سأكون في العشرين من العمر).

وبذلك فإن القارئ سوف يدرك أن واتانابي السارد بضمير المتكلّم مسافر إلى تلك المناطق المجهولة من أيام الشباب قبل نحو (١٨) عاماً، وفي عام (١٩٦٩م) كمؤشّر زمني دقيق حدده بفصل الربيع في جامعة طوكيو باليابان. وبذلك فهو في سنّ الشباب المتطلّع إلى المستقبل تبعاً لتخصصه الجامعي في قسم المسرح، وهو تقنياً زمن الحكاية التي يرويها واتانابي الآن لقارئه: (مضت ثماني عشرة سنة، ومازلت قادراً على استعادة ذلك اليوم في المرج..)، وهذه الاستعادة ستمكّنه من إقامة مشاهد وصفية تعزز الحكاية المراد إيصالها بالحركة واللون، وهي بطبيعة الحال تقنية متداولة روائياً، تهدف إلى مطّ الشريط السردي، وفي الوقت نفسه، تبيان مهارات الروائي في توظيف الوصف المتقصّي: (كانت الجبال تكتسي بخضرة عميقة مشرقة، وقد غسلها رذاذ المطر المتساقط من غبار الصيف في النهار). وهذا المشهد تليه مشاهد أخرى كثيرة قد تبدو نقدياً أنها مقحمة على متن الحكاية طالما يمكن حذفها دون أن تتضرر، ولكنه، بدوره كمبدع سوف يقتع قارئه بأن لهذا الوصف غايات إضافية، منها إدخال شخصيات جديدة إلى الأحداث، ومنها صديقته التي يحبّ (ناوكو)، إذ يبدو وصفه لها ضرورياً ومحبباً في الوقت نفسه: (شعرها الأسود الناعم عند لمسه، قرطها المستدير والشامة المجهرية تحته مباشرة، معطفها المصنوع من وبر الجمل، الذي كانت ترتديه في الشتاء، عادتها في النظر إلى عينيّ حين أسألها سؤالاً، والرجفة الخفيفة التي تتخلل صوتها وكأنها تتحدث عن عاصفة..).

ما يمكن استنتاجه من هذا المشهد وغيره، أن السارد واقع في الحبّ بل عاشق مدنف، ولذلك فإنه حائر في سبب عدم رؤيتها فيه، بينما كان يستعيد تفاصيله بروح الباحث المتقصّي، راسماً المشهد تلو المشهد بشاعرية أخّاذة، ثم يصرّح مستغرباً أنه لم يجدها في هذا الفضاء الفردوسي، الذي رسمه كي تكون فيه، وتلك مهارة إبداعية غايتها التعبير عن المشاعر الذاتية تشويقاً للقارئ المتعاطف والمتلهّف إلى إجابة سريعة عن سؤال، لماذا لم يشاهد صديقته في المشهد؟



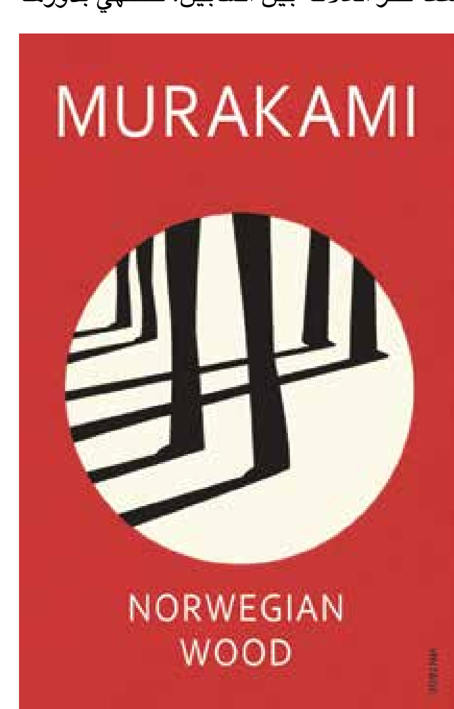
هاروكي موراكامي

اعتمد الكاتب بنية الاسترجاع (الفلاش باك) لاستعادة زمن مضى من وجهة نظره

يصور الانعطافة الشاملة لليابان بعد الدمار الشامل الذي ألحقته الحرب

بالرغم من واقعية الأحداث المنطوية على قصص وحكايات مألوفة لجيل الشباب، وفضلاً عن تقليدية السرد ذاته، سوف يشعر القارئ بأن ثمّة خصوصية جاذبة في هذه الرواية، ولتعلل السؤال عن سرّها مشروع، لكونها قادمة من اليابان كثقافة آسيوية مغايرة لما ألفناه من أنماط ثقافية غربية أو عربية؟

ولعلّ بعض هذه الخصوصية، يكمن في الإدارة الذكية للعملية السردية، المازجة ما بين الحكاية والأساليب البلاغية، كالتصوير والوصف الدقيق، بغرض إقناع القارئ أنه بالرغم من واقعية الأحداث المعروفة عن قصص وعلاقات أيام الشباب الغرامية وسواها، إلاّ أن ثمة جديداً يتعلّق بنظامه السردي، حيث ترتبط الأسباب بالمسببات في بنية متماسكة إلى حدّ ما، يفعّلها التناص والمتفاعلات النصّية المرتبطة بالمسرح، باعتباره طالباً يدرس الدراما، لتحضر أسماء أعلامه الكبار من مثل: راسين، يونسكو، وشكسبير، أو كما وضحنا لدى تناولنا عنوان الرواية وحكاية الأغنية كقصّة حبّ ما بين فتاة غامضة، و(جون لينون)، أحد أعضاء فرقة البيتلز وشاعرها وكاتب أغانيها، لكن (ناوكو) كانت تحبّ شاباً آخر أيام المدرسة، لكنه انتحر مبكّراً، فأغرق الفتاة في حال من الحزن الدائم مما عكّر العلاقة بين الشابين، فتنتهي بدورها



غلاف الرواية



شكسبير

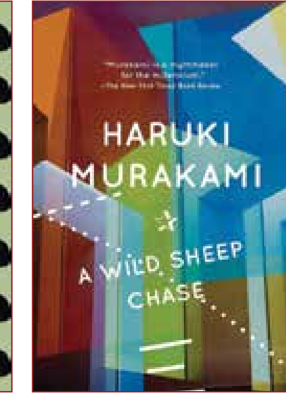




راسين



يونسكو





من مؤلفاته

إلى انتحار ناوكو، والانتحار شائع في الثقافة اليابانية منذ أيام (الساموراي) وله فلسفته الخاصّة التي قلّ أن نجدها عند شعوب أخرى.

وهكذا فإن الرواية ستحفل بهذا النمط من العنف الذاتي، وحالات الكآبة والجنون، التي سيطّلع القارئ على جانب من حكايات الشخوص في المصحّات العقلية، ولعلّ جذوره مرتبطة بموت أجيال ودمار مدن في الحرب مع أمريكا خاصة، ومن هنا سيتفهّم القارئ أسباب المظاهرات الطلابية في الجامعة ضد الوجود الأمريكي، ولعلّه أيضاً جانب من توجّهات الشباب الياباني للانخراط في حراك الشباب العالمي، في تلك المرحلة المهمّة من سبعينيات القرن العشرين، التي بدا فيها العالم يتقارب ثقافياً من خلال الشباب، الذين سيقودونه على هذا النحو أو ذاك نحو نظام أكثر إنسانية مما عاناه من حروب وتعديات على السيرورة الطبيعية للإنسانية، ولا سيما استخدام القنابل الذرية ضدّ (هيروشيما وناغازاكي) اللتين شكّلتا وعياً تجلّى في عدد من المظاهر الطلابية الرافضة للحروب، وثقافة العنف الممارس من قبل المنظومتين المتصارعتين في ما كان يسمّى بـ(الحرب الباردة).

> برزت مهارات الروائي في اعتماده الوصف دون أن يقحمه على متن الحكاية

> برغم واقعية الأحداث يشعر القارئ بأن ثمة خصوصية جاذبة في الرواية وبأنها واقعية جديدة

دروب



غنوة عباس

محاولات الوصول إلى المجتمع المثالي

كثرت آراء المفكرين عبر الزمن للوصول إلى أفضل القوانين والمعادلات البشرية والفلسفية، التي تجعل المجتمع راقياً ومزدهراً بأبهى حالاته، فتناقلنا ما كانوا يعملون به من تأملات فلسفية ودراسات ميدانية، ومنها علم الاجتماع الذي أصبح مادة علمية فلسفية مستقلة في معظم جامعات العالم.

ومن المعروف أن بداية تأسيس هذا العلم يعود للعلامة (ابن خلدون)، لكنه ظهر بشكل علم أكاديمي متكامل في القرن التاسع عشر، فكان أول ظهور لمصطلح (سوسيولوجيا) على يد العالم أوغست كونت، حيث بدأ العلماء في محاولة معرفة وتفسير أسباب التغيرات، التي طرأت على المجموعات الاجتماعية، والتعرف إلى أسباب التفكك الكبير.

لغوياً نرى أن كلمة سوسيولوجيا مشتقة من كلمتين، الأولى بمعنى مجتمع، والثانية تعني دراسة، وبذلك (السوسيولوجيا) تعني دراسة المجتمعات الإنسانية ودراسة الإنسان في مجموعات، هكذا نرى أن (السوسيولوجيا) اصطلاحاً هي كلمة نظيرة لعلم الاجتماع، ولكن

> أول ظهور لمصطلح (السوسيولوجيا)، أي دراسة المجتمعات الإنسانية، كان مع أوغست كونت

استحدثها العلماء لتكون نسق العلوم السوسيولوجية، والعلم القادر على جمع الرؤى المختلفة للعلوم الاجتماعية.

فظهر التوجه التجريبي، وأصبح أحد أهم وجوه علم الاجتماع ، حيث بدأ العلماء بدراسة السلوكيات للأفراد والمؤسسات، وكذلك السياسة والاقتصاد والدين، فجعلوا عناصر السوسيولوجيا حلقة متكاملة مترابطة، ابتداءً بالمجتمع من أرضه وسكانه وعلاقاته التاريخية، إلى جانب الثقافة التي يجب أن تتمتع بمجموعة من الخصائص، كالعمومية والاكتساب بالتعلم والرمزية والتجريد، وصولاً للعلاقات المستمرة عبر الزمن، والنظام الاجتماعي بأدواره كاملة، مترافقاً مع العمليات الاجتماعية التي تسبب تغيرات ديناميكية... كل هذا من أجل وضع أسس المجتمع المثالي.

يبقى السؤال هنا... كيف يمكن أن يتحول هذا التخيل إلى حقيقة؟ ما المانع في أن تتحول تلك العلوم إلى تجسيد حقيقي للمجتمع، الذي حلم به أولئك العلماء؟ ربما كان الاختلاف في المجتمعات هو العائق، فأينما وُجِدَ الاختلاف رُبما سيحدث تصادم وصراع، فمن عناصر (السوسيولوجيا) كانت الثقافة والتعليم المبني على التسامح والحوار وتقبل الرأي الآخر والتعايش السلمي، أي أن نربّي الأجيال على قدر من الوعي، وأن نزرع فيهم محبة الإنسانية،

> من عناصر علم الاجتماع الثقافة والتعليم والحوار وتقبل الآخر بروح إنسانية

فمن الخطأ معاداة شخص بسبب اختلاف آرائه وأفكاره، مادام يتفاعل مع من حوله بروح إنسانية بعيدة عن البطش والظلم والشر، هذا الجانب هو القاعدة التي تقوم عليها السوسيولوجيا، والتي هي أساس بناء المجتمع المثالي.

وهكذا سيصبح أبناؤنا على قدر من الوعي وإدراك المخاطر، التي تهدد المجتمع وتؤدي إلى الصراع والتناحر والانقسام، ويحثُّهم على الابتعاد عن كل مظاهر التسلط والقهر والعنف... ويضعهم في إطار التعاون والمساندة والتقدم، إضافة لما أُسميه (الموت الذهني)، والذي هو متوارث عبر الأجيال، حيث من الخطأ أن نجبر أجيالنا على اتباع توجيهات قد تتسبب في تجميد عقولهم، بل يجب أن نغرس فيهم أدوات القوة المتمثّلة بالبحث والنشاط الفكري والحوار.

هكذا يكون صقل البناء الاجتماعي، وتشكيل نظام وعمليات اجتماعية ناجحة، حينها نكون على خُطى العلماء في بناء مجتمع مُحيت فيه كل صفات الفردية والأنانية وحُب الذات.. واجتمعت فيه كل معايير الحضارة والتقدم.

ناسك في محراب الكتابة

صبحي موسى..

كل كتابة دون شعر لا يعول عليها

صبحي موسى.. من الشعر صدى الكلماتِ البعيد إلى الروايةِ عطر النثر، والصورة الفوتوغرافية للواقع المعيش.. والشعرُ والرواية لاينفصلان لديهِ، كلاهما يغذي الآخر، وثمرتهما موسيقا عابرة للنفوس والأزمان، تطيل في عمرِ إيقاعهما الإنساني والحضاريّ.

عذاب الركابيّ

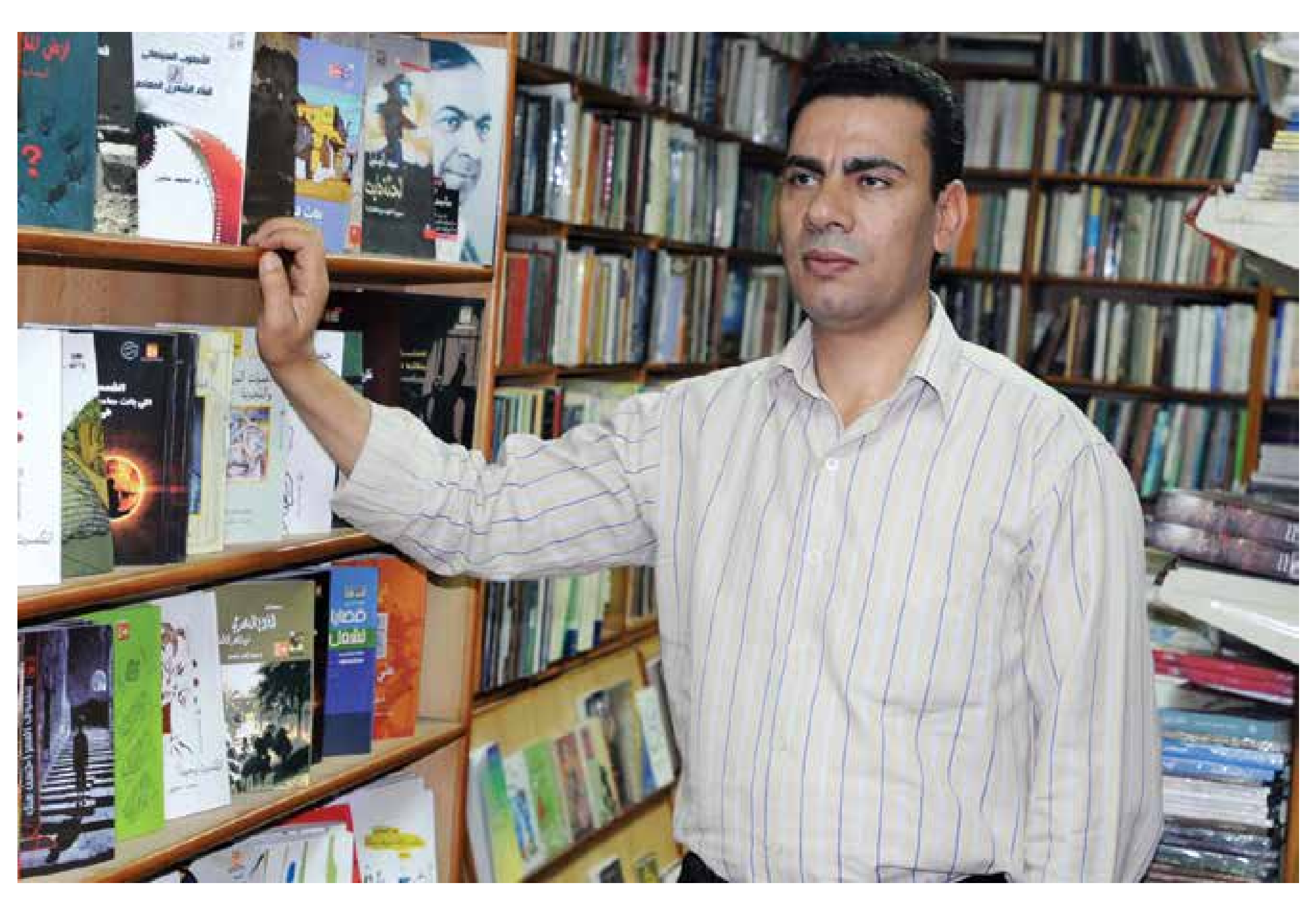
صبحي موسى.. قنّاص رؤى وكلمات.. ومغامرٌ ماهرٌ، بلا رعشة جسدٍ، أو خفقان روحٍ، وهوَ يرمي بشِباكِ عقله على فراشاتِ الفكرِ، حيث يبني عمارتهُ السرديّة، متعددة الأبواب غير المنيعة، أو وهو يدلف ممرات التاريخ وفصول علم الاجتماع والفلسفة، مادتهُ السردية الحقيقية مذابة مع معدنِ الواقعِ بكلّ مفارقاتهِ.

صبحي موسى.. الشاعر والروائي، والكتابة لديه عطرُ روحٍ، وكهرباء جسدٍ، رهانٌ أبديّ مع الزمنِ والأشياءِ على بقاءِ الكتابةِ أبداً على قيدِ الحياة ، وكأنهُ يعيدُ صرخةَ ج. م . كوتسي (الكتابة تبقى).

كلّ كتابةٍ لديهِ من دون شعر لا يُعوّلُ عليها، وفيّ لنسمات هذه البوّابة التي حملتهُ وعواطفهُ وأحلامه إلى جزرِ السردِ.. وهو يرى أنَّ الصلة قائمة بين الشعرِ وفنون الكتابة جميعها، والكلّ يستلفُ من الآخر، مادامت الكتابة باقية إلى يوم القيامة فيتامين الحياة، ومن دونها الموت في أشرس وأبشع أشكاله وغزواته..!!

■ **شعر، رواية، صحافة.. مغامرة شاقة – عذبة في الكتابة المسؤولية المرعبة – حسب تعبير همنغواي.. أين أنت في مركبك البنفسجيّ، وفي بحار هذهِ المغامرة الباذخة في مفارقاتها؟**

– سوف تفاجأ بأنني لست من المغرمين بقراءة الرواية، فالأعمال الفكرية



أكثر جذباً لي، كتب التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة تمتعني أكثر، وربما تمدني بالكثير من الروافد للكتابة، أما الرواية فأنا أراقب وأتعلم منها تقنيات وآليات الكتابة، أتعلم على يد ساراماغو وماركيز وهمنغواي وكازنتزاكيس وغونتر غراس وغيرهم، أتعلم من الحرفة من الكتاب الكبار، لكنني أستقي رؤيتي وأسئلتي من الأعمال الفكرية.

■ دخلتَ لعبة الكلمات بقلب صواني، وأصابع لا ترتعش، كتبتَ، وحررت أبواباً في الصحافة، وأشرفت على سلاسل أدبية، موظف مثابر لدى الكلمات، استعباد محبّب بطعم الحرية.. ماذا أعطتك الكلمات؟

– بالمعنى المادي، لا أشعر بأن الكتابة أعطتني شيئاً، فالجهد المبذول فيها أكبر بعشرات المرات من العائد المتوقع، نعم وصلت إلى مرحلة جيدة، فأنا أتقاضى مقابلاً على نشر أعمالي، لكن العائد لا يستحق الحديث عنه، ويمكن الحديث عما أخذت الكتابة مني، فأنا أعمل باحتراف منذ عشرين عاماً على الأقل، عملي الأول صدر عام (١٩٩٨م)، وكان ديواناً بعنوان (يرفرف بجانبها وحده)، وعملي الروائي الأول صدر عام (٢٠٠٢م)، وكان بعنوان (صمت الكهنة)، خلال هذه المسيرة أصدرت (١٣) كتاباً ما بين الشعر والرواية، بعض الأعمال كانت بمثابة ثلاثية مثل (صلاة خاصة)، بعضها استمرت كتابته نحو ثلاث سنوات مثل (أساطير رجل الثلاثاء، وصلاة خاصة، والموريسكي الأخير)، كثير من الجهد والعرق، أشعر بأنني ناسك في محراب الكتابة.

■ صبحي موسى من الشعر.. إلى الرواية في هروب مشروع.. لماذا هذا التحول.. لا يبدو من خلال قراءتي لأعمالك ركوب موجة أو البحث عن لقب الروائي.. لماذا الرواية وأنت تطلق الشعر بالثلاث؟

– أنا شاعر قصيدة نثر، أصدرت خمس مجموعات شعرية، بدأت بـ(يرفرف بجانبها وحده)، ثم (قصائد الغرفة المغلقة)، ثم أصدرت أول رواية لي وهي (صمت الكهنة)، وظللت أزاوج بين الشعر والرواية حتى آخر ديوان لي وهو (في وداع المحبة) عام (٢٠١٠م)، لكن مع صدور رواية (أساطير رجل الثلاثاء)، كان عليّ أن أختار هوية واحدة، فنحن في مجتمعات لم تؤمن بعد بالتعدد.. لذا قررت أن أتوقف عن كتابة الشعر، وحتى عن نشره.

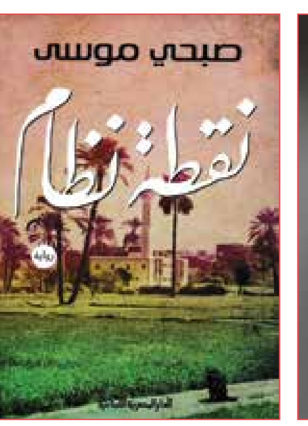
■ هناك مقولة لأوسكار وايلد يقول: (إنَّ فضل التاريخ علينا، هو علمنا كيف نكتب).. وهناك من الروائيين مَن ينسخ التاريخ متوهماً أن الجودة في عدد صفحات الرواية.. ماذا تقول لهؤلاء؟

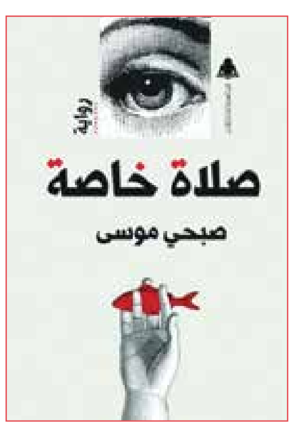
– صعوبة الكتابة التاريخية ليست في الإضافة الفنية، لكنها في الوعي والرؤية، فلو لم يكن لك موقف ورأي فإنك ستعيد إنتاج الأحداث، فكاتب التاريخ أشبه بـ(المونتير) الذي يجمع اللقطات بجوار بعضها، كي يضع المتلقي في سياق معين، بحيث يصل في النهاية إلى النتيجة التي يريدها من دون أن يصرخ بها في وجهه، الكتابة التاريخية عمل صعب لأنك لا بد أن تضعه في سياق سردي وفني ودرامي، وتربط بين الماضي والحاضر.

■ في روايتك (صلاة خاصة) قصة حبّ بين القديس (أنطونيوس) والمحققة (دميانة)، وقد توجّت هذه القصّة مبدأ الحرية في الأديان، وهي تحترم عواطفَ الإنسان وتعملُ على تهذيبها، خلافاً لمفاهيم أباطرة الظلام والتخلف.. وكانت صرخة جريئة في وجه التطرف.. أهذا ما أردت أن تقوله؟

– نعم، هذا ما أردت قوله تماماً، فأباطرة الظلام في كل الديانات والجماعات، ولا بد من رفضهم لأنهم ضد منطق الحياة القائم على التعدد والمحبة واحترام الإنسان أولاً، ومن بعده التفكير في أي شيء آخر، (صلاة خاصة) أيضاً تقدم تحية لأحد الروافد المهمة في الثقافة العربية، وهي الثقافة القبطية والمسيحية بشكل عام، حين نرفع الطبقة







من مؤلفاته

لست من المغرمين بقراءة الرواية وأفضل الأعمال الفكرية

الكتابة التاريخية لا معنى لها دون سياق سردي وتحتاج إلى الوعي والرؤية


صبحي موسى أثناء حواره مع الزميل عِذاب الركابيّ

الخاصة بالثقافة الاسلامية عن المكون المصري والعربي سنجد الثقافة المسيحية قائمة، بوصفها الطبقة الثانية في هذا المكون.. لذا كان لا بد من التوقف أمامها والكشف عنها بوصفها أحد المكونات المهمة في جذور الثقافة العربية.

▪ في حديثه مع مجلة (تيل كيل Tel Quel) قال الناقد والروائي ميشال بوتور: إنَّ في كتبي مقاطع أعدت كتابتها خمسين مرة! وغونتر غراس ظل شهوراً طويلة يبحث عن جملة يبدأ بها روايته (طبل الصفيح).. ما رأيك بالذين يستسهلون الكتابة؟ أليست هذه واحدة من كوارث حياتنا الثقافية؟

– تسيدت القيم الاستهلاكية، وهذه تركت بصماتها حتى على الفنون الفردية، فالناشر يرغب في الأعمال التي توزع، يكفي أن تنجح رواية واحدة، حتى يطالب الناشرون كتّابهم بكتابة أعمال على نهجها، لك أن تراجع ظاهرة جلال الدين الرومي، بعد نجاح رواية (قواعد العشق الأربعون)، ومن بين الثيمات الناجحة الكتابة الخفيفة، تلك التي تسمى (بيست سيلر)، والتي تغازل المعرفة السطحية والمعتادة والمألوفة، ومن ثم فالنتيجة أن نحو (٨٠٪) من الإنتاج الروائي في الوطن العربي يجب أن يكتب عليه (مضرٌ بالعقل)، مثلما يكتب على علب السجائر التدخين مضر بالصحة، لأن أصحابه لا يتمتعون بوعي ولا فكر ولا معرفة ويتصدرون قوائم الأعلى مبيعاً.

▪ رغم الخلاف الفكري بين (سارتر، و كامو) جاء رثاء سارتر لهُ وفياً حتى الألم، قلْ لي هل نلمس الوفاء بين المبدعين في أيامنا هذه، التي سادت فيها الأنانية وحبّ الذات والمؤامرات من أجل الوصول والشهرة؟

– للأسف تم القضاء على كل القيم الجيدة في حياتنا، ووضعتنا جميعاً في حالة صراع ورغبة في نفي الآخر، وزادت الجوائز ودور النشر في خلق هذه الحالة، للأسف من الصعب الحديث عن الوفاء والاعتراف الحقيقي بكتابات الآخرين.. فإما اعتراف في مقابل مصلحة، وإما نفي في مقابل مصلحة أيضاً.

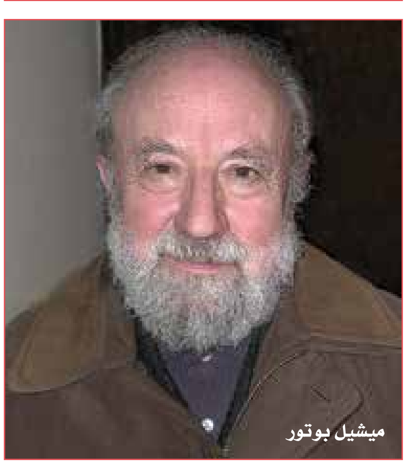
الشعر يمنحني قدرة كبيرة على الخيال وإن كنت أزاوج بينه وبين الرواية

سادت القيم الاستهلاكية وتركت بصماتها على الأدب والفنون


أرنست همنغواي

أوسكار وايلد

كامو

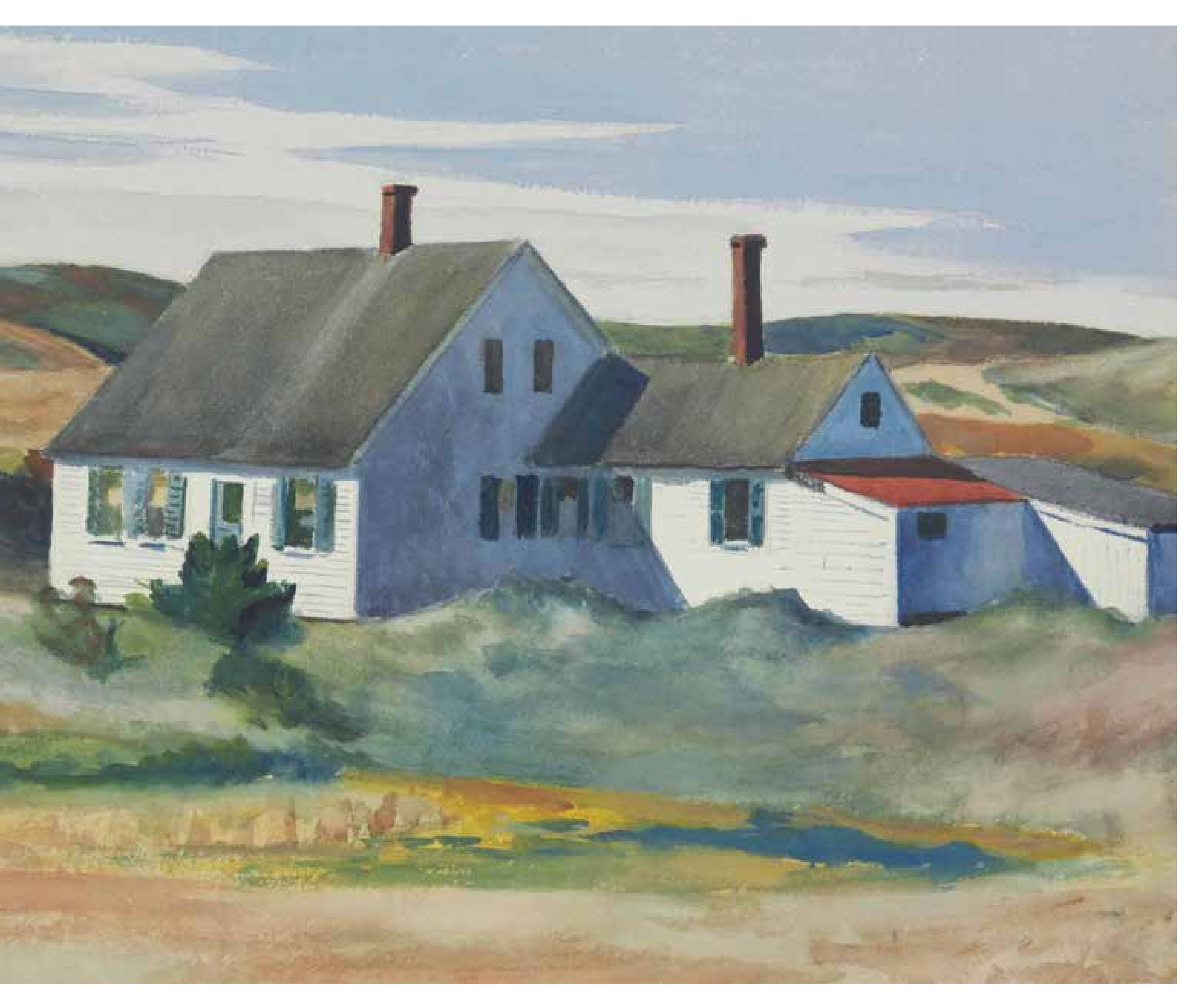

ميشيل بوتور



مهرجان تطوان الدولي لآلة العود

فن . وتر . ريشة

- إدوارد هوبر: فنان العزلة والمدن المهجورة
- محمد العادي.. الفنان الرائي والرائد
- محمد عثمان جلال.. ترجم روائع المسرح العالمي
- هشام كفارنة : أجد ذاتي في المسرح
- المسرح.. ونظرية التباعد الاجتماعي



اغتراب الإنسان بين الظل والنور والفراغ

إدوارد هوبر: فنان العزلة والمدن المهجورة

محمد العامري

لم نستطع إلى هذه الساعة التخلص من الحديث عن فيروس كورونا، فهو يعيش معنا في كل لحظة، بل يتمظهر في كل مشهد وزاوية في الشارع والبيت، أثارني ما ذهب إليه الأمريكي إدوارد هوبر (١٨٨٢م-١٩٦٧م) في مجمل تجربته الفنية، التي قامت على مفردة العزلات والمدن المهجورة، فالشوارع فارغة، وكذلك محطات القطار، والبيوت التي تعاني وحدة كما لو أنها لم تكن من قبل.

تعبر لوحات هوبر عن صمتها القاسي وفرادتها في فراغ الطبيعة

لوحاته التي تعبر عن صمتها القاسي وعن فرادتها في فراغ الطبيعة.. فهو لا يثرثر وصامت كلوحاته التي تفتقد البشر، ففي قوله المشهور نستدل على طبائع تفكيره في الرسم ورؤيته للكون حيث يقول: (إذا كنت تستطيع التعبير بالكلمات، فلن يكون هناك سبب للرسم).

هو قال حاله في الرسم لكونه كائناً يعشق العزلة والوحد، يرقد في مرسمه متأملاً ويهجس بأسئلة الأرض، فقد انحاز نحو واقعية خاصة به، من حيث انتصاره المؤكد للحوار الدقيق بين النور والظلال، والتي تعطي أعماله شيئاً من الخشوع والهيبة.

فقد رسم المشاهد الاعتيادية نازعاً منها سكانها وبدت مدنه فارغة، مدن شبحية نسمع عبر مبانيها الأنين الخفيف، وصفير ريح تمرّ من خلال نوافذها المشرعة على المساحات والحقول الفارغة.

قد يكون هوبر احترف العزلة التي تقوده إلى التركيز والتأمل العميقين، فكانت مدنه الفارغة تعبر عن رسالته الفلسفية في تصور خراب الحضارة، وتطورها المعكوس، كما لو أنه ضد تحويل الإنسان إلى ماكينة، فقد عبر عن البعد النفسي القاسي للإنسان الذي يعاني وحدةً هائلة، فالإنسان في لوحاته صامت، يراقب ولا يتحرك، حتى في لوحة المرأة في مقهى، نجد أن الكرسي الفارغ أمام المرأة كأنه لموعد لم يتم، فهي تُظهر تعبيراتها الحزينة والكئيبة مع فنجان قهوتها، ويظهر في يدها اليسرى قفاز كناية عن طبيعة الطقس البارد،

جسد بأعماله مقولته الشهيرة (إذا كنت تستطيع التعبير بالكلمات فلن يكون هناك سبب للرسم)

الإنسان في لوحاته صامت يراقب ولايتحرك




إدوارد هوبر

وحيدة على الطاولة مع قهوتها في مقهى فارغ لا حراك فيه.

تصور لوحات إدوارد هوبر حجم المأساة التي يعانيها الإنسان في وحدته، الكائن الذي يقف أمام شرفته وحيداً يرافق المشهد الخارجي الصامت والفارغ.

فالفنادق والقطارات والناس في مدن فرغت من أهلها، حيث تعكس مشهدية اللوحة قوة الصمت وسلطته على المشاهد، كما لو أنك في مشهد تأملي حزين، لا حراك ولا احتكاك مع العالم الإنساني، البيوت صامتة ووحيدة، وكذلك البشر وحيدون تماماً كما يظهر لاعب الغولف مع كلبه في إحدى لوحاته، فقد انتفت التشاركية الإنسانية في كائنات هوبر، وقادتنا إلى دلالات الحجر الصحي، أو المعتزلات القسرية التي فُرِضتْ على إنسان العصر الحديث في زمن الوباء.

تشكل ظاهرة الاغتراب ثيمة أساسية ذات بعد درامي في أعمال هوبر، يطرح مسرح الحياة الذي يتكلم بصمته الناقد، فهو في واقع رسوماته يرصد المفارقات الدرامية بين المساحات المضيئة والمساحات الظلية، معطياً قيمة قوية لمفهوم الصمت والفراغ، محققاً بذلك مشهداً استثنائياً للاغتراب والعزلة معاً.

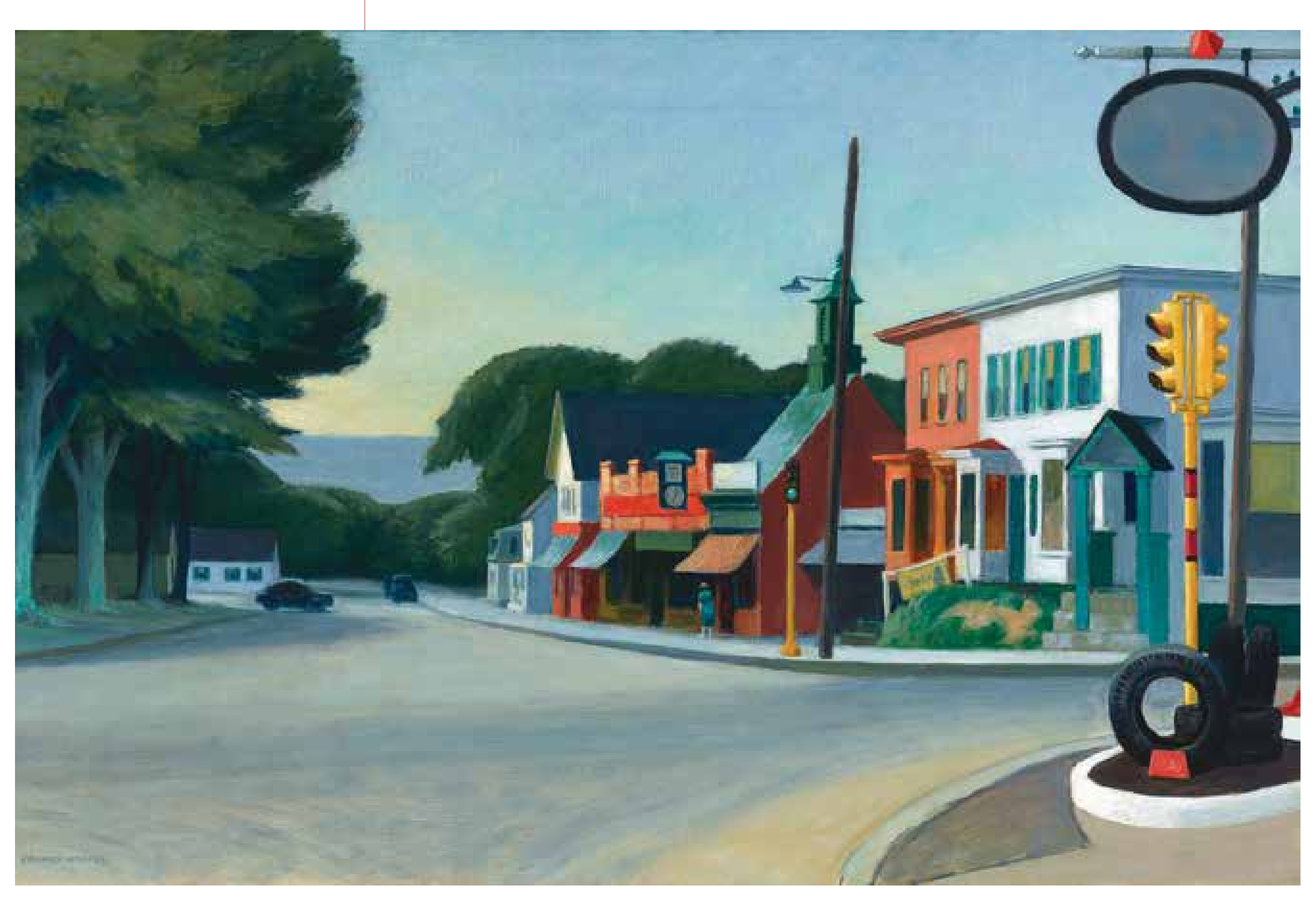
فحين رسم النساء الوحيدات، كان يريد أن يبث رسالة تتمثل في خلل العلاقات الإنسانية الطبيعية، ويقدم نمطاً أقرب إلى سوريالية واقعية، يتخيلها المشاهد في تفاعله مع الصمت والفراغ والوحدة.

ومن لوحاته المشهورة (منزل بجوار السكة الحديدية، ورحلة إلى الفلسفة والشمس في حجرة فارغة، والمطعم الآلي، وغرفة في فندق) وغيرها.. حيث تمثل تلك العناوين استبدالاً للناس بجسد الطبيعة، كلوحة (الشمس في حجرة فارغة)، كأن الضوء هو الكائن الذي يشغل فراغ الغرفة ويضفي وجوداً كونياً على أثاث الغرفة من خلال تفاعلات عناصر الغرفة مع الضوء والظل.

استطاع هوبر أن يقبض على لحظات العزلة والاغتراب والتيه والكآبة، التي تواجه كائنات المدن الحديثة، وهي مفردات تشكل مساحة ناقدة للمجتمع الحديث في تحولاته المجنونة، تحولات الإنسان إلى أفكار صناعية تشبه الآلة منزوحة من الوجود العاطفي، الإنسان الذي يطمح للحوار مع الشجرة

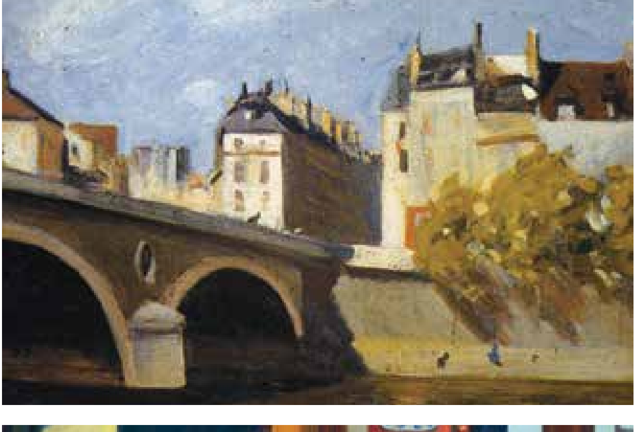
تصور لوحاته حجم المأساة التي يعانيها الإنسان في وحدته وهو يراقب الصمت والفراغ

تشكل ظاهرة الاغتراب ثيمة أساسية ودرامية في أعماله

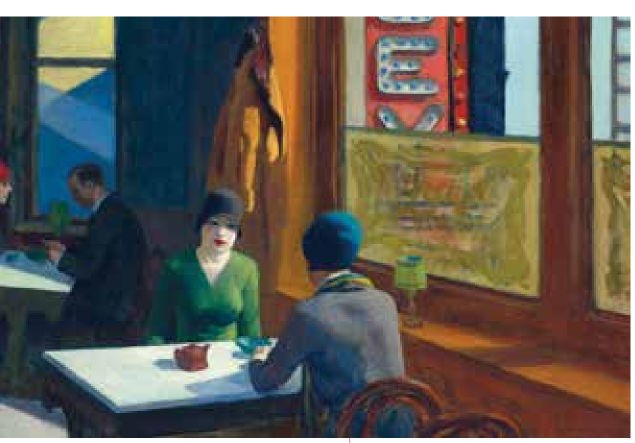


الصمت والفراغ والوحدة









من أعماله

والعشب، فقد تحول الإنسان في فكر هوبر إلى كائن يعيش في غابة من المصانع، التي تصهره وتنفي عنه إنسانيته.

ويعيدنا هوبر إلى مساحة مؤلمة في حياتنا الذاتية المنطوية على تساؤلات كونية، تساؤلات الشعور بالوحدة والعزلة، فهي سليطة في مكانها في ذاكرتك حيث تعيشها كجزء فاشل من حياتك اليومية.

والغريب في رسومات هوبر أنه أقام علاقة تواترية بين أكثر من لوحة لذات المشهد، فتارة يرسم المشهد فارغاً وممتلئاً بالنور والظلال، ونفس المشهد في لوحة أخرى تظهر المرأة وحيدة وهي تنظر إلى الخارج من شرفة غرفة نومها، ويبدو السرير مرتباً دلالة على انتفاء النوم، وبجانب السرير حقائب معدة للرحيل، ثم يستبدل بالمرأة رجلاً وحيداً أيضاً، يبدو كأنه يفتش عن المرأة التي كانت تقف على الشرفة، فهي سلسلة سينمائية بصرية، تعبر عن أفكار متسلسلة لإيصال وتعميق فكر التفارق الاجتماعي. أشعر بأنه قد تنبأ بعزلات تحدث الآن في زمن الوباء، فالعزلة وباء، وكذلك الوحدة والفارغ جزء من الوباء النفسي للكائنات الإنسانية.

يدرك المشاهد والمتفاعل مع أعمال إدوارد هوبر قيمة استثنائية فيما يخص تفعيل الظل والنور في مساحات المنازل والشرفات والمدن، فهما قيمتان تتحولان إلى شواهد فاعلة لإظهار شبحية المكان ووحشته.

فالظل ينكسر بشكل حاد ككتلة هندسية داكنة تظهر قيمة الجدار المضيء، لم يترك (هوبر) أمر الظل جزافاً في حركته، بل كان ينظمه كقطيع معتم يحركه في مدنه الفارغة ليقدم لنا وحشة لم نعتدها من قبل، حيث تشعرك الحوارات البصرية بين ما هو معتم ومضيء، حجم الكآبة وانتفاء الوجود الإنساني في تلك الشوارع الفارغة.

تشعرنا لوحاته بأن تلك المدن المهجورة، قد مرت عليها أزمان طِوال دون أنفاس الكائن الإنساني. فكان محقاً بقوله: (إذا كنت تستطيع التعبير بالكلمات، فلن يكون هناك سبب للرسم).

لذلك قال: كل شيء عبر الرسم، بصمت لوحاته وفراغ شوارعه ومدنه المهجورة.. فهل تنبأ هوبر بزمن المعتزلات التي نعانيها الآن، من جراء الوباء القاسي الذي تعانيه الأرض كلها.

بات المرء يطمح للحوار مع الشجرة أو ما حوله في محاولته للحفاظ على إنسانيته



إسماعيل الرفاعي

شهادات في تحولات الفن العربي

أفق وآليات التحول

لعل قراءة سريعة للمشهد التشكيلي في الوطن العربي، تشير إلى أن واقع الفن اليوم على خير ما يرام، بمعنى احتوائه على مختلف المدارس الفنية أو الأساليب التعبيرية، بما في ذلك الفنون المفاهيمية والجديدة، والتي يطلق عليها اصطلاحاً بالفنون المعاصرة.. إضافة إلى وجود العديد من الرموز الإبداعية التي قدمت نتاجاً إبداعياً ملهماً.. وهذا في الحدود التي تتوق إليها الذات المبدعة، أو تلك التي تحتفي بها مؤسسات الفن والمتاحف والغاليريات.. كما أن أسواق الفن والمزادات شهدت بدورها تطوراً ملحوظاً في اقتناء وتسويق العمل الفني، وتكريس الأسماء الريادية وبعض التجارب الفنية البارزة. وهذا في حد ذاته يشكل أهمية وقيمة في رسم ملامح التأريخ الفني كحقل دراسة، إنما غير فعال في الإفصاح عن النكهة الحسية والنفسية للأشكال الفنية. فالفن يجسد إدراكات الفنان البصرية للواقع الخارجي، ويجسد في الوقت نفسه ما يجري في حياته الداخلية.

وبرغم اعتقادي أن هذا الواقع تحكمه آليات معقدة، قد تكون في بعض الأحيان خارج الشرط الإبداعي.. غير أننا لا نملك إلا أن نحتفي بهذا الواقع، ونثمّن مختلف التجارب، التي شكلت دون ريب إضافة كبيرة إلى المستوى الجمالي والإبداعي، لكنني معني ومرة أخرى بالتحول الجوهري، الذي يجري أثناء إنتاج العملية الإبداعية، حيث في كل عمل ثمة تحول يحدث.. تحوّل بالكشف والمشاهدة والتجلي.. تحول دون قسر أو نزاع.. تحول غير مشروط قائم بنفسه ولنفسه.. وبالتالي فإن هذا التحول هو التحوّل المأمول، والذي يجسد سيرة الروح خارج هيمنة العقل المشروط، ويصنع في غضون ذلك، المعنى الذي ينبغي أن نتماهى معه.. فالفنان من خلال بصائر مخيلته الإبداعية، يعطي شكلاً للجوانب الأكثر عمقاً ومعنى، وربما أكثر روحانية في فهمه واختباره للحياة، ويمنحنا برهة من السكينة والمعرفة الخالصة.

آنذاك يحدث التحوّل بعمق وهدوء.. تحوّل بلا ضفاف.. تحول جذري سنشهد عبره تلك اللحظة، التي تتفتح فيها شجرة الفن لتغمر الأرض كلها.. هناك حيث لامكان للمفاهيم المبتسرة والانتماءات الضيقة.. وهناك حيث الوعي المتفتح الذي يتنفس في كل لحظة حقيقة الوجود الكلي الذي تختزنه أرواحنا، والذي تعبر عنه ذواتنا الإنسانية بأجمل وأنبل صورة ممكنة.

ربما تبدو محاولة قراءة أواليات التحول مأخوذة بشغف البحث في العالم الداخلي، باعتباره الفضاء البدئي الذي يسبق التخلق، والمكان الأولي لانبثاق الأشكال المتجددة.. وبعبارة أخرى يمتلك المبدع في عالم الروح، كل الأدوات اللازمة لإنتاج الفن، وهي الأدوات التي ينبغي إرهاف السمع إليها، والتدرب على ارتقاء مدارجها، تماماً كما يتطلب إنتاج الفن الإلمام بأصول الصنعة وتقنياتها، وتدريب اليد والعين على مختلف المهارات التخصصية. هناك يقبع كل شيء.. والمطلوب هو أن تكتشف طريقك الخاص بالدربة والتأمل وإغفال

> **الفنون البدائية ليست بحاجة إلى تطور لأنها خالدة ومكتملة في الوقت نفسه**

المعلوم، وصولاً إلى فسحة السحر تلك، حيث المكان الوسيط بين المكابدة والكشف، بين الرؤية والتجلي، بين الفراغ والامتلاء.

إنما كيف يمكن أن نوجز ذلك بصيغة قابلة للتداول؟ بمعنى كيف يمكن تعميم ما أدعيه هنا.. بأن التحول الذي نراه بادياً في عالم المظاهر، كان قد حدث أولاً على المستوى الداخلي؟ ومن ثم تجلى بصيغة فائقة مجبولة بالسر في الحيز المادي. وهذا لا يعني بالضرورة أن أنماط التعبير المختلفة التي نشأت وفق صياغات ذهنية، أو جاءت استجابة للتحولات السياسية والإيديولوجية، هي بالضرورة خارج سياق الفن، ذلك أن الفن بطبيعته يخلق نمطه الخاص في تجلياته الوامضة، ويتجاوز الحدود التي يعرفها المبدع عن نفسه.. كما يتجاوز المعطيات أو المبررات القيمية والفكرية والأخلاقية، التي تحاول تسويق نفسها من خلاله.

من هنا أتساءل أحياناً إن كان بمقدورنا أن نقف أمام لوحات شاكر حسن سعيد، دون الحاجة إلى الإحالات الصوفية، أو نقف أمام لوحات فاتح المدرس، دون التأويلات الغنائية عن ذاكرة الحنين أو الأرض، أو أمام لوحات رمسيس يونان، خارج مفاهيم السوريالية وبيان أندريه بريتون.. أو أن نقف أمام لوحات لؤي كيالي، دون تراجيديات ماسحي الأحذية أو بكائيات مصيره المأساوي.. يعني أن نتأمل فقط دون إعمال العقل والبحث عن المقولات أو المواضيع، وأن نسمح لذلك الفيض الجمالي، أن يتسلل إلى أرواحنا محدثاً تلك اللذة الغامضة، التي يمكن لها وحدها أن تجلب المعرفة وتخلق المعنى. إن تلك القيمة المضافة على مستوى النص البصري، هي التي أحدثت فرقاً بالفعل في سيرورة الفن، وأتاحت المجال لتجريب أساليب وأشكال جديدة في التعبير الفني من قبل الأجيال اللاحقة من الفنانين.

ثمة تساؤل آخر يلحّ علينا في هذا المقام: هل الفن هو الذي ينتج المعنى؟ أم أنّ الفن هو المعنى بصورته الكلية؟ أسئلة كهذه لا يستسيغها العقل البشري الشغوف بالمعادلات والتصنيفات والتسميات وإرساء الحدود بين الأشياء. إنه يفعل ذلك كي يتسنى له تخزين مادته من المعلومات في حقول وملفات محددة يسهل التعامل معها واستحضارها في كل مرة كخلاصة للتجربة.. غير أن توصيف التجربة، هو غير التجربة.. إنه اختزال وابتسار لها، يلغي كل ماعدا صفته المباشرة أو دلالته الظاهرة، أي أنه يفيد في وضع العلامات والتمايزات كإشارات دالة على الطريق.. غير أنه ومرة أخرى ليس هو الطريق.

إنّ ما نراه في صورته الظاهرة وبعده الشكلاني، من علامات متمايزة في التيارات والأساليب الفنية، منذ الفنون البدائية الأولى وحتى الفنون ما بعد الحداثية.. لا يخضع إلى مفهوم (التحول) في الفنون البصرية.. إنما هو تعبير عن الثراء والتنوع والوفرة التي لا يمكن استنفادها على الإطلاق. فالفنون العظيمة هي مكتملة وناجزة بصيغتها النهائية، أي أن الفنون البدائية على سبيل المثال، ليست بحاجة إلى تطور في طريقة الرسم أو التلوين، أو في طريقة توزيع الشكل والتكوين ودراسة العنصر الفني. إنها هكذا كما هي، خالدة ومكتملة في الوقت نفسه، كما أنها تنطوي على قوة الإيمان بسحرية الأشكال، التي جرى رسمها أو الطقس الذي رسم عبره الفنان قطيعاً من الثيران، يقتنص منه ما يشاء على جدران الكهوف، ثم يخرج في رحلة الصيد ليحقق ما قد حققه بالأصل داخل الكهف، وعبر قدرة الفن وحدها. من هنا تبقى تلك الفنون مكتنزة بقدرتها على التأثير وإحداث الدهشة، وهذا بحد ذاته ينسحب على جميع الفنون التي أبدعها الإنسان على مرّ العصور. ذلك أنها واحدة في جوهرها ولا تقبل الانقسام، وذلك أنها تعبير عن طبيعة الروح الواحدة التي تقف خلف عملية الخلق، والتي تنزع إلى التعبير عن نفسها دائماً وأبداً، بأشكال مختلفة، وتحاول في كل مرة اختبار صيغة جديدة لتمظهراتها المادية.

وعليه؛ فإننا نعيد التساؤل مرة أخرى، إن كان التحول الشكلاني هو غاية بحد ذاته، أم أنه معيار للتطور، وإشارة إلى درجة النمو الروحي الذي يعيشه المبدع، وقدرته على الولوج أكثر وأكثر في أعماقه السحيقة؟ هناك حيث الحبل السري الذي يربط الكائن بالكون، ويجعله قادراً على اجتياز الدهور بلحظة واحدة، مؤكداً في كل مرة أن الملكوت كله يسري في مداراته الداخلية، وأنه لا زمن إلا في الذاكرة، ولا مسافة إلا في وهم الإبصار.

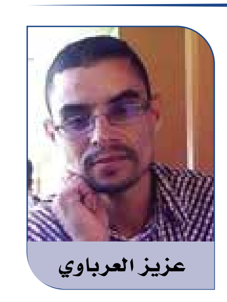
التحول الشكلاني ليس غاية في حد ذاته بل هو معيار للتطور

الفنون العظيمة هي مكتملة وناجزة بصيغتها النهائية

إن ما تراه في صورته الظاهرة وبعده الشكلاني لا يخضع لمفهوم التحول في الفنون البصرية

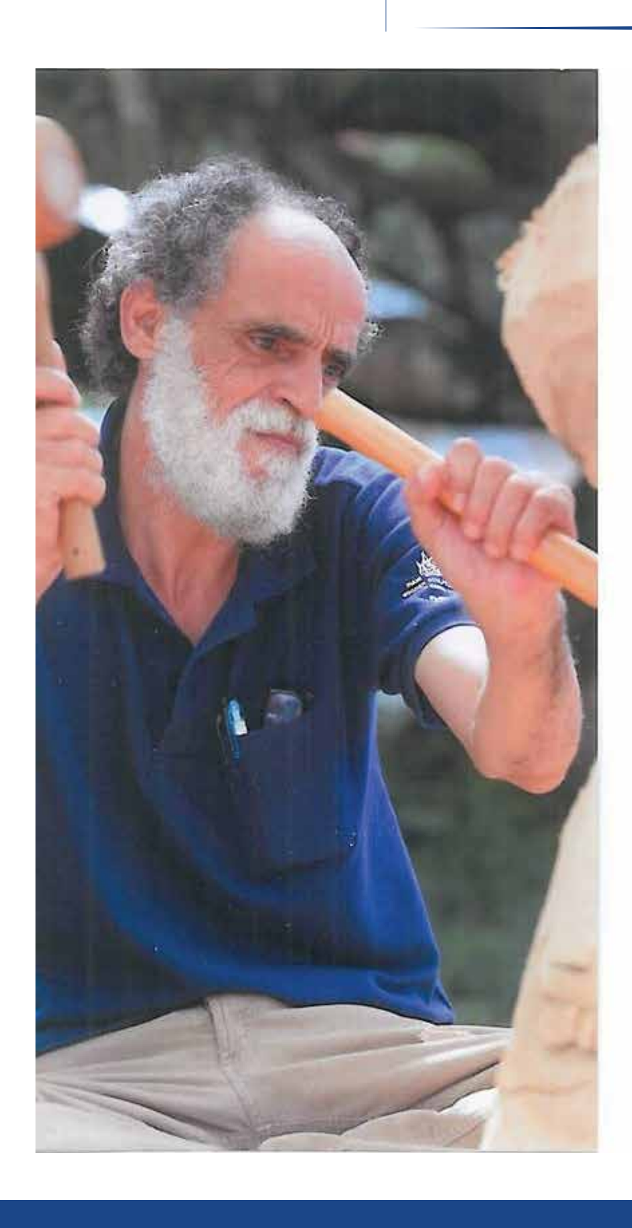
أصبح سفيراً فنياً للمغرب

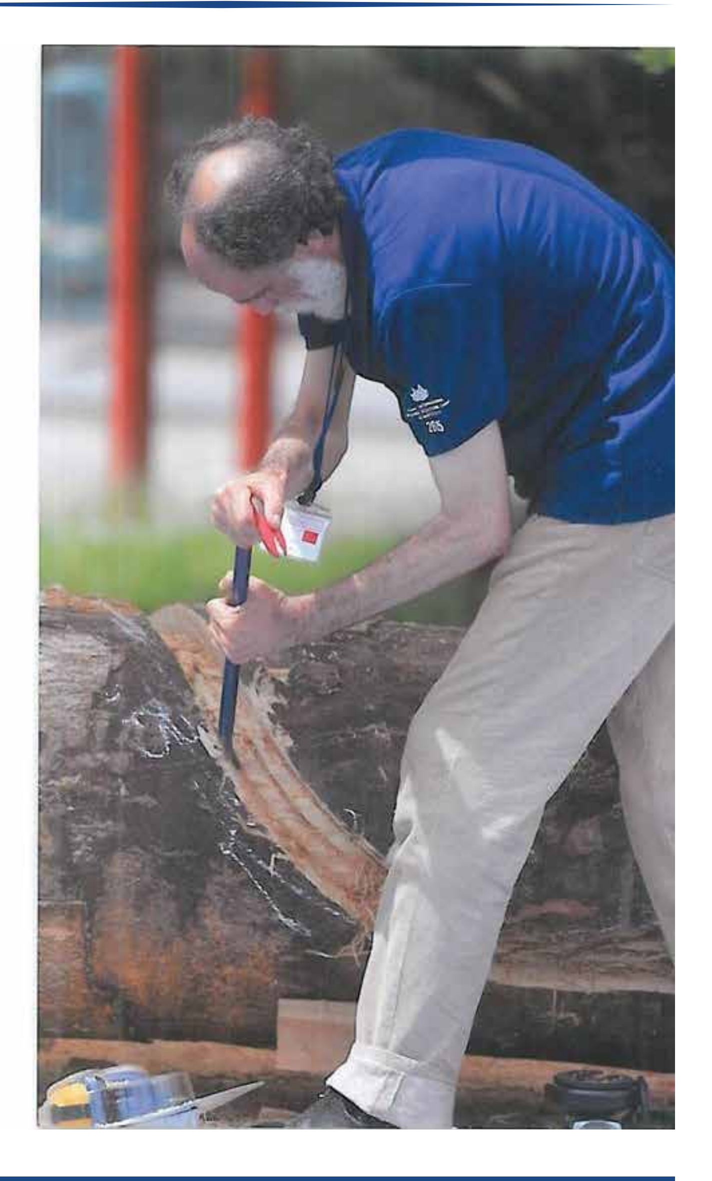
محمد العادي.. الفنان الرائي والرائد


عزيز العرباوي

يهدف النحت كجنس من الفن التشكيلي إلى إرساء الذوق الجمالي والفكر الفني لدى أفراد المجتمع، باعتباره فن الساحات والفضاءات العمومية بامتياز، حيث يتجمع الناس ويمرون كل لحظة.. فهو كفن تشكيلي يعتمد على التصوير والتجسيم، قادر على خلق نوع من الجمال في الأماكن العامة التي لم تعرف تطوراً جمالياً برغم وجود المهندسين في الجماعات المحلية والبلديات، الذين استقالوا من مسؤولياتهم هذه، واكتفوا برسم التصاميم السكنية والإدارية غافلين عن كل ما هو جمالي.

وصل إلى العالمية وله العديد من النصب التذكارية في ميادين العواصم العالمية






عبدالسلام أزدام


إكرام القباج

هايدجر

يعتبر النحت، كفن تشكيلي جمالي بالدرجة الأولى، بمثابة صور تمثيلية وتجسيدية، سواء كانت ممتلئة أم مقعرة أم قابلة للاختراق، حيث يشخص وجوداً مادياً لإنسان أو حيوان أو نبات، أو فكرة أو إحساس إنساني خالص. وفي هذا الإطار يقول الكاتب المغربي عبدالسلام أزدام، في مقال له منشور بمجلة «الثقافة المغربية»، إن النحت (باعتباره فعلاً فنياً هو تدخل بواسطة الفكر والتخيل، والمجهود العضلي، وآليات محددة في مادة طبيعة غفل، غير متعينة، وكعماء في الوجود، أو هو تدخل في مواد مُصنَّعة، مُهمَلة، أو مُعدَّة لقابلية الاستعمال دون صورة فنية، وتدخل النحات كذات مبدعة، هو الذي ينزع عن هذه المواد وحشيتها وعماءها، ليضفي عليها صورة إنسانية فنية، كي تخرج من وجود غير متعين، إلى وجود. هنا، والآن، بتعبير هايدجر، وكنتيجة فنية ذات قيمة جمالية وثقافية، وكأنها خروج من العدم لتكون موجودة كتحفة فنية). في هذا الصدد يمكننا أن نقول مع الكاتب أيضاً، إن النحت كفعل في الطبيعة، يصير بعد هذا الخروج من العدم، قابلاً للمشاهدة واللمس، وقد يشعر به فاقد البصر بتحسسه عن طريق اللمس، ما يجعل منه شيئاً محسوساً مجنساً.

يعد الفنان المغربي محمد العادي من النحاتين الذين تركوا بصماتهم في هذا المجال الفني الراقي، حيث أسهم بحضوره الكبير في أغلب (السامبوزيومات)، أي المعارض والمهرجانات العالمية سواء في الخليج العربي أم في شرقي آسيا، بل كان أحد المساهمين الأساسيين في (سامبوزيوم) النحت الذي أقيم في مدينة (الجديدة)، مسقط رأسه، عام (٢٠٠٠)، والذي نظمته النحاتة الفنانة إكرام القباج، إضافة إلى مشاركاته الكثيرة في سامبوزيومات عديدة أقيمت في دول الخليج وفي غيرها على الصعيد العالمي. إنه فنان يشتغل على الخشب والرخام، ويشكل منهما منحوتات عمودية ورأسية، تتسع من الأسفل إلى الأعلى حيث تضيق عند هذا المستوى شيئاً فشيئاً، حتى تشكل شكلاً جذاباً مثيراً للجمهور والمتلقي النقدي. الفنان محمد العادي، من الفنانين المغاربة الذين يخلقون الجدل من خلال فنه ومنحوتاته المختلفة، حيث يقدم فنه رؤية فكرية وثقافية نقدية لأفكار ومواقف وثقافات متعددة ومتنوعة، سواء على المستوى المحلي أم الوطني أم العربي والعالمي.

ويبقى الفنان محمد العادي، من النحاتين المغاربة الذين جاؤوا إلى النحت دون أن يلجوا من قبل إلى المدارس العليا أو كليات التربية الفنية والتشكيلية، ولم يتلقوا أي تكوين خاص في ذلك، ما يجعله فناناً عصامياً بامتياز، حيث إنه فنان لا يعتمد على قواعد فنية صارمة أو على دراسات أكاديمية توجهه كفنان، ما دفعه إلى أن يتحرر من كل هذه الأشكال الأكاديمية، التي قد تكون حجر عثرة أمام المبدع في بعض الأحيان، بل في أغلبها. محمد العادي، نحات من طراز مختلف، يعبر عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية بالفن، من خلال ثقافة تتغذى على الصدق في العمل والأمانة في التعاطي مع المادة، سواء كانت خشباً أم رخاماً، ومن خلال كل ذلك نجد منحوتاته الجميلة تعبر عن نبضات الروح والنفس الإنسانية المفعمة بالقيم

يضيف إلى مواده صورة إنسانية فنية ذات قيمة ثقافية جمالية

نجح في وضع بصمته الخاصة في المعارض والمهرجانات التشكيلية عربياً ودولياً


عمل فني منحوت بجدارة









من أعماله

والأخـلاق والرحمة والألفة والإبـداع والجمال والأمانة والرقة.

فمن خلال متابعة عمله وانهماكه الكبير فيه، نجده ينخرط بكل تلقائية وقوة جبارة، كأنه شاعر مبدع يأتي من زمن مختلف. ينحت العادي منحوتاته بكل عبقرية وثقافة كبيرة، فتتحول معه المادة إلى شيء متحرك. إن ما يميز مادة الفنان، تلك الصلابة والقوة والصرامة، تجعله ينحت أشياءه وأشكاله بطريقة تتطلب منه أن يحافظ على جأشه وقوته وإبداعه الخلاق. إنه فنان التعبير والتفكير، يشكّل عمله بطريقته الخاصة التي تجعله قـادراً على ترك بصمته الفنية في جمهوره المتلقي لعمله.

إن استخدام الفنان محمد العادي لمواد أخرى غير الخشب، مثل الرخام والحجر والطين وحتى النحاس، يجعله يفكر أكثر من مرة قبل أن يستخدمها، نظراً لكونها مواد متعددة الوظائف، وقـادرة على تطويع الأشـكـال، ونظراً أيضاً لهشاشة بعضها (الطين مثلاً)، لكنه لا يسقط في ما يمكن أن يفشل عمله النحتي، لأنه يدرك مدى أهمية ما يشكله وما ينحته حتى ولو كان من الطين. إن اليد التي يستعملها العادي في تشكيل مادته، هي يد مبدعة تساعده على الإبداع، سواء كانت تعمل مباشرة، أم من خـلال استعماله لإزميل أو حتى لآلة أخرى، لأنها يد قادرة على عمل ما لا تستطيع عمله يد إنسان آخر.

لقد أسهم الفنان محمد العادي في تربية الذوق الفني والجمالي لدى جمهوره المغربي والعالمي، واستطاع أن يبتكر تنوعاً فنياً في المدن التي نَحَتَ فيها منحوتاته، وكأنه مهندس معماري يختلف عن المهندسين المعماريين الموظفين في البلديات والمؤسسات الرسمية، والذين يتجاهلون الجانب الجمالي في أكثر أعمالهم. فالنحات في حاجة إلى إبداع شيء جميل يجذب المتلقي، ويجعله ينخرط بمشاعره وأحاسيسه عند رؤية المنحوتة، فيشعر بجمالية ما يـراه، وبعبقرية المبدع وقدرته على تغيير السائد والمألوف والمُشاهَد.

لقد خلّف محمد العادي العديد من التماثيل والمنحوتات، سواء على الصعيد المحلي بمدينته الجديدة، أو على المستوى الوطني، وخاصة في ساحات المدن المغربية الكبرى، مثل الدار البيضاء والـربـاط.. أو على المستوى العالمي كما هو الشأن في ساحات دول الخليج العربي واليابان والصين.. إنه فنان يبحث عن الجمال وعن تأثيث الفضاءات العامة، التي تعرف إهمالاً وتجاهلاً كبيرين، لأنه يعرف أن الفن هو القادر على تشكيل جمالية الفضاء، وتحسين صورته وتغليف القبح والدمامة.

ويـبـقـى الـنـحـات المغربي محمد العادي من أهم الرواد في هذا الجنس التشكيلي في المغرب خاصة، حيث شـارك في تجميل العديد من المدن بـالـنـصـب الـتـذكـاريـة، الـتـي تـركـهـا فـي العديد مـن الـفـضـاءات الـعـامـة والـسـاحـات فـي الـمـدن المغربية والعالمية. ومن هنا، يتحتم علينا الافتخار به كفنان مغربي وصل إلى العالمية، واستطاع أن يكون سفيراً للثقافة والفن المغربيين في الوطن العربي وغيره.

يعدّ من الفنانين العصاميين فهو لم يتلق أي تكوين أكاديمي ولا يعتمد على أي قواعد فنية صارمة



الفنان يشرح لجمهوره طريقة العمل

مقاربات

سيمياء التشكيل الانفعالي



نجوى المغربي

يعطي اللون رقماً خاصاً من درجات الخطف البصري للوحة، ينتقل المتلقي به إلى حالات من الاتزان – الانسجام أو التأقلم مع لغة الشكل الفني– وصولاً إلى دلالات في التركيب مع المبدع، تتجاوز الخارج المخطط له إلى الحس الداخلي، فسكون (رامبرانت) في حاليه –العام والخاص– برغم تعدد حركات وأقواس مسطح لوحته الطفل والنساء الثلاث، تظل دوائر التعبير عن الحركة فيها حلاً مطروحاً لعين المشاهد ومتوقعاً في نفسه بل ومفروضاً على وعيه، ما يجعله في حالة استغراق منتظراً حركة تالية مفاجئة لالتفاف دورة الشخوص، والتي تظل جامدة وثابتة في المرسومة ويظل– المتلقي– منتظراً متأهباً بل ومستغرقاً في توقع الالتفاف الآني في كل لحظة ثابتة الرؤية.

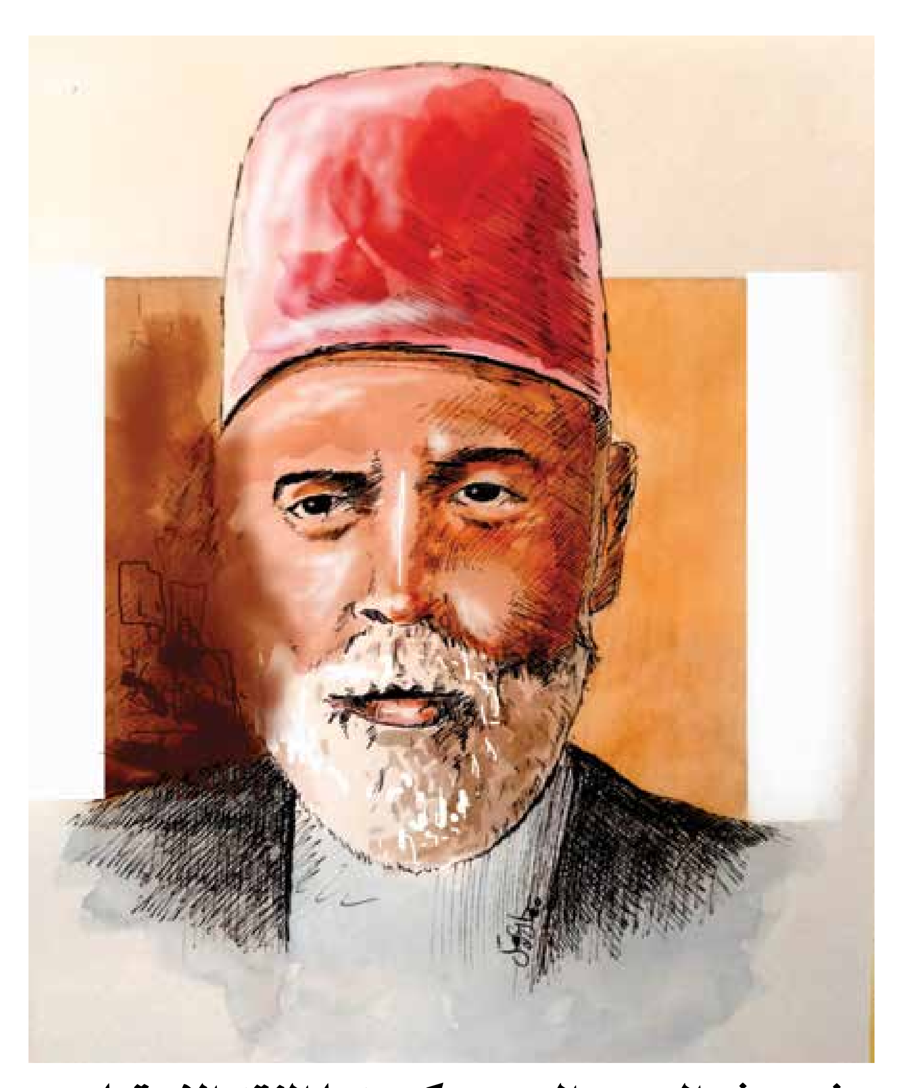
والحقيقة أنها حركة الواقع الدائم السيولة، والصيرورة المتحولة التي لا تتوقف في اللوحة، وإن كان الاستغراق مهماً، فإنه يجب أن يكون متحولاً بالتساوي لكل جوانب وخطوط المرسومة كضوئها وظلها وشخوصها وأدواتها إلى ما هو مهمل وفقير من الزخرفيات فيها، تحضر التفاصيل في الظل الدامس غالباً، إذ يمكن للضوء المبهر أن تتلاشى في سطوعه الأجسام والمقاصد، ومعالجة الضوء كفكرة لمتابعة الدقائق حتى الحصول على أسرار الشكل، فثمة إبداع مطلق يراه أصحاب ما بعد الحداثة في غياب الضوابط والمنهج الملتزم، مثل ما كان انقلاباً متميزاً عند دوشامب وهي المرحلة التي راهنت على التقسيم وإزالة طقس الجمود، وإن كان هناك ضوء متردد يعكس العلاقة المتوترة بين الظلال ويبدو مغموراً ومشاكساً في المرسومة يحتفظ به الفنان في مخيلته ويسكبه وقتما يليق ببعض التجارب وسحبات الفرشاة، ففي صرخة (مونش) تداخل مع صخب السماء لون في ضوء عكسا غيوماً عقلية انتابت الصانع الفنان فبدا من المرجح ارتكازه على خوف ورجفة حين سماعه صوتاً هادراً من صرخة الطبيعة.

إن حركة الواقع الدائم السيولة والصيرورة المتحولة لا تتوقف في اللوحة

و(مونش) مع ظلاله أكد أنه عندما تغرب الشمس لا يعني هذا أنها تغادر السماء، الأمر الذي لا يجعلنا نقف فقط عند دموية اللون أو أفق اللوحة، بل علينا مغادرة الكيان العضوي إلى الكيان الانفعالي في تجربة فرشاته في كل الجوانب والرؤوس التي لا تتوقف عند الخامات أو الانفعالات ومداها السريالي، بل وتتعداه إلى حبل متصل من الطبيعة إلى الروح، تأتي العزلة الصارمة أحياناً لتكون حارساً قوياً للإحباط، ما يجعل انطباعية الصورة على أعلى مستوياتها، وقد تتحداك في مسارات حياتك وتتحد بقلقك وهواجسك بعد الانتهاء من أفعال الفرشاة، وعليه فإن مشروع التحديق في الجمال الصوري والمباشر والملون وصاحب الخطوط المستقيمة هو مشروع فاشل وخجول وغير قابل للعيش طويلاً، وتظل الانفعالات نظرية تحتية قبل الرسم تقيس درجات التوازن بين القوتين، فعند ماتيس رغم دفقات اللون يمكننا قياس درجات التناظر البصري وعليه فاللوحات تتحول فيها من مثير إلى أكثر إثارة، عبر دفعات قيمية تتعلق على جدارها مراحل الاتجاه الإنساني والفني ما بين مائدة طعامه والوردة ودرجات من الإرهاق اللوني تهدد بفناء حياته، برغم كونها وردة، وكونه بورتريهاً ذا ملامح ذاتية خاصة بين شخصه وخصائص حياته ورحلة سنوات تربيته، وعبوره للحياة أبعد ما تكون عن ثرثرة اللوحات.

وإذا ما تناولنا اقتراب (بولوك) من الأرض لميله لتحسس رد فعل الأم الدائمة الأقرب إليه من الحائط أو الحامل، ومن ثم صب النقاط اللونية على اللوحة، فإننا نجد اتزاناً مزاجياً قد حصل للوحاته برغم أحادية لونها؛ فشظايا أكثر تبسطاً رغم تعقيداتها، مشروع هواء لمتصوف أضناه الشجن تجمعهما الهندسة الفيزيائية لعمليتي الإدراك الزمني والمكاني، إنها الحياة التجريبية المتماسكة في الصورة، بلا تشويش أو تعدي إحداهما على الأخرى؛ فعالم (بولوك) المنتظم التوزيع للاوعي، يصل إلى العمق ويحطم التكرار صعوداً، كما فعل (جوخ) وبعيداً عن تبني أيقونات جاهزة، فإذا ما انتهت تدرجات الأزرق عند الراسم، فاعلم أنه قد أحرق خريفه وعليك أن تضع معه علامة جديدة فارقة في الوصف، فتبدأ فرشاته بث انفعال حكائي، بعيداً عن مرادفات الهوس الإستيطيقي، كما أعاد (مانيه) تعريف الفن من خلال انفعالات الطبيعة الصامتة من بشر وفاكهة وزهر، وهي محاورات تشمل العام، وإن بدت بملامح خاصة، وقد يعرض هذا التبسيط الشديد ملامح شخصيات (مانيه) لشيء من نظرة التدني عند المستقبل، وهي على الصعيد المقابل غاية التعقيد لانفعالات الفنان الفكرية والرموز، التي بثها من خلال أكثر الخطوط تبسيطاً وسهولة .

مجرد صورة هزت الجميع من أول تصنيفها إلى ما شاؤوا من زحام الأزمنة، فشمعة (رامبرانت) عالم من المرايا العاكسة للأفعال من الداخل إلى الخارج الواقع، والذي يجيد الفن تصنيفه وصياغته والتعامل معه بل وعند (رامبرانت) – يفهمه أكثر من نفسه – فيجيد تركيبه في اللوحة متضمناً تاريخه السابق في آلاف الصفحات من ورق مختصراً في وجه المرابي وصرته وكسوته وسيطرته على مسار الضوء، وربما مأساة في تحرف الحقيقة وربما ما رأيناه افتراض غذته الصور والرموز وقصورٌ في الرؤية، وهناك أشياء مغايرة تماماً مقصودة وتختفي تحت الأشياء والمظاهر، فالفكرة تظل عند صانعها ويحتفي المتلقي بشبحها فقط، هذا إن قبض عليه، ويظل السؤال الحائر: هل مطلوب من المتلقي أن ينفعل مع أطروحات اللا منطق باعتبارها جمالاً يأتي ضمن تعبير السياق الداخلي للذات، كما تقول الخيول الزرقاء؟ ويعادل (سيزان) وكما ينفعل (كرشنر) وترقص الانفعالات على الجليد بانسيابية أباحت الفطرة للشعور والتحدي للجانب السردي المختزل عند (مونش)، للحقيقة وجوه أخرى بشارع كارل يوهان، جوخ وماتيس وكاندنيسكي بعضهم لا يروق له تمزيق اللون وآخر يحافظ على صلابته، وينحرف نحو البدائية قليلاً، كلما أراد القبض على دهشة المشاهد، ويدعو أكثرهم إلى تحريره، إمعاناً في حرية الشكل وراحة الرؤية، تحقيقاً لمعادلة أنا أقف أمام نفسي وليس أمام لوحة غيري.



غرس في المسرح المصري كوميديا النقد الاجتماعي

محمد عثمان جلال..

ترجم روائع المسرح العالمي



مصطفى محرم

محمد عثمان جلال.. سليل أسرة تركية، لكنه نال تعليمه في مصر وأجاد بعض اللغات إلى جانب العربية، خاصة التركية والفرنسية. وكان محمد عثمان جلال مغرماً بالترجمة الأدبية، حتى إنه عمل بقلم الترجمة في الحكومة المصرية، وهو تقريباً في السادسة عشرة من عمره. وكغيره من المهتمين بالمسرح، سرعان ما انكب يترجم ويقتبس من المسرح الفرنسي، محاولاً أن يلتزم الدقة في ترجمته.. ولم يسمح لنفسه سوى بتغييرات بسيطة. أما فيما يتعلق بالكوميديا؛ فقد سمح لنفسه بحرية أكبر في معالجة مضمون الكوميديات.

ويرى الدكتور علي الراعي، أن محمد عثمان جلال (لم يكن مجرد مترجم لأعمال موليير، ولا اقتصر جهده على تمصير هذه الأعمال وحسب، وإنما تعدى هذا كله إلى محاولة شيء من التأليف المسرحي، وبثه من خلال تمصيره لأعمال موليير، وخاصة في عملين محددين هما «تارتوف» و«مدرسة النساء»، ففي هاتين المسرحيتين، يضيف عثمان جلال من عنده أشياء من البيئة المصرية إلى نص موليير، وجد أن طبيعة الموضوع في المسرحيتين تسمح بدخولها فيه، وأنس في نفسه القدرة على الكتابة المسرحية، ما يكفي لكي يتحرر ولو مؤقتاً من أستاذه الفرنسي). ولهذا فنحن نجد أن عثمان جلال يصف مقدرته الفنية وموهبته المسرحية، بل إنه يحدد هذه الموهبة، عندما يقول في مقدمة كتابه الذي جمع فيه أربع مسرحياته له تحت عنوان (الأربع روايات من نخب التياترات) في بساطة وصراحة (فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدوات وأنزع عنها ثوب الفرنسة وألبسها ثوب العرب؟) ولكن الدكتور علي الراعي، يرى أنه كان متواضعاً في قوله، وأنه في الواقع قد تجاوز هذا الوصف الذي يصف به مقدرته الفنية لفضله فيما قدمه للكوميديا المصرية.

ولم يقتصر عثمان جلال، في ترجماته أو اقتباساته، على كاتب واحد مثل موليير، برغم قوعه في غرام مسرحياته، حتى إنه قام بترجمة أربع كوميديات منها، وهي: (مدرسة النساء، مدرسة الأزواج، العقلاء، والنساء العالمات) فقد ترجم أيضاً واقتبس أعمال كورني وراسين، فاقتبس مسرحية (السيد) لكورني، برغم أن شاكر عازار ونجيب زلزل، سبقاه في ترجمتها تحت عنوان (تنازع الشرف والغرام)، وكذلك سبقه نجيب حداد وجعلها بعنوان (رواية السيد، أو غرام وانتقام)، وهو العنوان الذي استقر عليه فيما بعد يوسف وهبي. وترجم لنا عثمان جلال مسرحية (هوراس) ومسرحية (الإسكندر الأكبر) لراسين، وكتبها بالشعر العامي المصري. وترجم كذلك مسرحية (إيفجينيا) باللهجة العربية المصرية، ولم يكن عثمان جلال، كما قال علي الراعي، يسعى إلى تقديم موليير فقط حتى ولو قام بتمصيره، بل كان ينفس أيضاً عن رغبة مكبوتة عنده للتأليف المسرحي. وقد أثبتت الأحداث أن هذه الرغبة في الكتابة كانت أكبر من قدراته كمؤلف،

حتى إنه عندما ابتعد عن موليير وأراد أن يؤلف، عندئذٍ وضحت قدرته ككاتب مسرحي، وعندما نتأمل المسرحية التي قام بتأليفها محمد عثمان جلال، نجد أنها باهتة وتخلو من الكوميديا البراقة وتختلف في أسلوبها عن أسلوب محمد عثمان جلال، عندما كان يقتبس من موليير وهي مسرحية (الخدامين والمخدومين).

ويرى علي الراعي، أن إسهام عثمان جلال الحقيقي في مجال الكتابة المسرحية، في أنه مهَّد الطريق لقيام كوميديا إنسانية تنبع في وقت واحد من النبعين المحلي والعالمي، وتستند إلى الواقع المصري استناداً راسخاً، وتشغل نفسها به وتتطلع إلى أفضل ما حققه كتّاب العالم من إنجاز في الشكل والمضمون. وقد استمر محمد عثمان جلال يسير على نهج يعقوب صنوع في استخدام اللغة الشعبية، فأحسن إبراز الروح الشعبية المصرية وإظهار عواطف الناس وأفكارهم وأفعالهم، مع عدم معاناته من عقد المثقفين عندما يتحدث عن أهل بلده وتصويره لهم وإجرائه الحوار على ألسنتهم. واستخدم القالب الزجلي بشكل قوي جذاب، حتى أصبحت لغته وزجله مرآة الروح المصرية الشاملة في العصر الذي عاش فيه، ولانزال نحسها في عصرنا الحاضر.

ويرى علي الراعي، أن محمد عثمان جلال، من خلال تمصيره لخمس مسرحيات لموليير، قد أسهم بقوة في تدعيم المسرح المصري في بداية عهده، فقد قدم له بعض النصوص المسرحية التي يمكن أن نقول إنها جيدة من ناحية التأليف، ولم يجد المسرح الجاد فيما بعد، ما يحط من قدره




مسرحية «البخيل» لموليير

في أن يستخدم هذه المسرحيات على سبيل الدعاية، لما كان ينادي به من ربط الحركة المسرحية بروائع المسرح العالمي، فقد استند جورج أبيض إلى نصوص عثمان جلال حين أراد أن يقدم كوميديات رفيعة المستوى، تثبت المقارنة بالمآسي الكبرى التي كان يشرع في تقديمها، كما أنه يرى بأن هذه النماذج المسرحية قد تحملت نيابة عن تآليف أخرى عن الصدمة الأولى التي يحدثها الجديد دائماً في صفوف الناس، وهذا بفضل نصوص عثمان جلال التي شرع جورج أبيض يقدمها بشيء من الانتظام عام (١٩١٢) حتى إن محمد تيمور، استطاع أن يقدم كوميدياته الأخلاقية، واستطاع توفيق الحكيم أن يقدم (المرأة الجديدة) في عام (١٩٢٣) دون خوف من عقاب، بل إن تأثير محمد عثمان قد تجاوز ووصل إلى الشاعر أحمد شوقي وجعله يقدم مسرحيته الشهيرة (الست هدى) التي كانت بمثابة الثمرة الأولى الحقيقية لذلك النبت الذي جلبه محمد عثمان جلال، وغرسه في التربة المسرحية البكر بكثير من الجهد والعرق، ثم أوكل رعايته وتحسين أموره إلى من جاء بعده (وتأصيله في الأرض المصرية)، وأعني به كوميديا النقد الاجتماعي المعروفة أيضاً باسم كوميديا السلوك.

كذلك حددت أعمال محمد عثمان جلال أن الحل عند الاحتياج إلى نص مسرحي هو اللجوء إلى تمصير الأعمال العالمية. وقد سار على هذا الدرب بعد ذلك كل من بديع خيري ونجيب الريحاني.


توفيق الحكيم


محمود تيمور


موليير


راسين

مهد الطريق لقيام كوميديا إنسانية تأخذ من العالمي وتستمد من الواقع



فرحان بلبل

براعة الارتجال المدروس في المسرح

في السنوات العشرين الأخيرة أو ما قبلها بقليل، شاع مصطلح الارتجال في المسرح وخاصة العربي. وتلقفه كثير من المسرحيين العرب فبَنَوْا عروضاً سمَّوْها (عروضاً ارتجالية)، ولكن كثيراً من الخلط والاضطراب اعترى هذا المصطلح، ووصفت به عروض كثيرة لا ينطبق عليها هذا المصطلح.

والارتجال في المسرح كالارتجال في أي نوع أدبي أو فني: جميلٌ وخطير. فهو – أينما كان موضعه وفي أي مجال – (ابتكار شيء ليس مُحضَّراً سابقاً). وهو في الغناء العربي، مثلاً، واحدٌ من وجوه إبداع المغني أو المغنية ودليلٌ على تمكنهما من صناعة الغناء، ولاتزال ارتجالات أم كلثوم على اللحن الأصلي الذي وضعه الملحن مثارَ متعة لا تنقضي لذتها. و(التقاسيم) في الموسيقا العربية – وهي ارتجال – تُطرب بمقدار براعة العازف في تقديم (لحن مبتكر آني التأليف)؛ فهو ابن اللحظة التي لا تتكرر أما الارتجال في الكلام فلايزال العرب يَعدُّونه نوعاً من الفصاحة التي لا يستطيعها إلا أصحاب البديهة القادرة التي تستند إلى ثقافة عالية وتمكُّن لغوي.

أما الارتجال في المسرح فهو أخطر أنواع الارتجال، ففي بقية المجالات الفنية والأدبية يكون المرتجل مُنشِداً وحده أو عازفاً وحده أو متكلماً وحده، لكن الممثل في المسرح لا يكون وحده لأنه شريك مع واحد أو أكثر في صنع الموقف الجمالي والفكري حركةً وكلاماً ونبرةً وتوتراً. وهذا الموقف محدَّدٌ من قبل و(مصنوعٌ) خلال أسابيع طويلة تصل إلى عدة أشهر، ويسير على نسق مرسوم من قبلُ لكي يؤدي وظيفة فكرية وجمالية في الموقف أو المشهد نفسه، ولكي يوصلَ العمل المسرحي كله إلى نقطة معينة، فإذا (ارتجل) الممثل ما يظنه هو شيئاً جميلاً وضرورياً، فقد يهز الموقف أو المشهد كله. وقد يوقِعُ المشاركين له في ورطة، وكثيراً ما يكون سببُ الارتجال رغبةَ الممثل بإظهار نفسه على حساب زملائه. وبما أن المسرح فن محضَّرٌ مصنوع من قبل، فإن الارتجال فيه يُربك الإتقان الذي بُنِيَ به العرض المسرحي.

لكن عروضاً كثيرة في عديد من الأقطار العربية تُبنى – كما يدَّعون – بالارتجال. وهو وصف خطأ. فهذه العروض لا تبدأ بنصٍّ مُقرَّر، بل تبدأ بفكرة أو موضوع يتفق عليه أعضاء الفريق المسرحي، ثم يأخذون باستكمال بنيتها الكلامية والدرامية والفكرية في أثناء التدريبات حتى يكتمل العرض المسرحي حواراً وأفعالاً ومشاعرَ إنسانيةً وفكرةً معينة. وهذا النوع من صنع النصوص والعروض المسرحية يكثر الآن في الوطن العربي وخاصة في المعاهد المسرحية. وبناءُ العرض على هذا الشكل ليس ارتجالاً على الإطلاق، بل (هو جمعٌ لابتكارات الفريق المسرحي عبر التدريبات حتى يصل إلى استكمال بناء العرض المسرحي). ثم يتم تقديم هذا العرض بتقيُّد صارم بما انتهى إليه فريق العمل المسرحي من أفعال وأقوال وفترات صمت. ولا يحق لأي واحد منهم أن (يبتكر) شيئاً في أثناء العروض بعد الوصول إلى الصيغة النهائية؛ لأن أي ارتجال فيه يهزه تماماً كما يهزه الارتجال في نص مقرر، وهذه العروض ليست ارتجالاً

> **الارتجال في المسرح يهز الموقف أو المشهد وكثيراً ما يوقع المشاركين فيه بورطة**

بل هي (توليف). وقد ألصق المسرحيون والنقاد العرب هذا الاسم بمثل هذه العروض انسياقاً وراء المصطلح الأجنبي الذي أطلق اسم الارتجال على مثل هذه العروض مُدَّعياً لها ما ليس من خصائص الارتجال.

إننا نحن العرب من أبرع الأمم في الارتجال لأن موسيقانا وغناءنا يقومان عليه، ولأننا نُفتَن بالارتجال في الكلام، ولهذا فنحن أكثر دقة في صحة استخدام معنى الارتجال وعلينا أن نصحح لأنفسنا معنى مصطلح الارتجال بعد أن كثر التخبط فيه

إن الارتجال في كل مجالاته ابتكارٌ آنيٌ، هو ابن اللحظة التي لم تكن من قبل ولن تكون من بعد، وكل ما يخرج على هذا الوصف فهو صناعة واتفاق مسبق.

لكن الصناعة المتقنة للعرض المسرحي التي لا يجوز اختراقها أو تبديلها بالارتجال، لا تنفي أن يبتكر الممثل ما يشاء في ثنايا دوره، من دون أن يترك ذلك أثراً على أداء شريكه أو على مسار الشخصية التي يؤديها أو على فكرة المسرحية. فإن كان ارتجاله مؤثِّراً في واحد من هذه، فسوف يدمر العرض المسرحي، ولذلك لا يستطيع هذا النوع من الارتجال إلا مردة الممثلين الذين يرتجلون اليوم شيئاً في تضاعيف دورهم دون أن يؤثر ذلك في سير العرض المسرحي، ويرتجلون في اليوم الثاني شيئاً جديداً لم يكن بالأمس، لأنهم إذا كرروا ما ارتجلوه في اليوم السابق فلن يكون ارتجالاً لأنه ليس ابن اللحظة.

أما أروع أنواع الارتجال فهو أن يبتكر الممثل ما يخفي خطأً وقع فيه زميلُه، وهذا الابتكار يكون في الحوار والفعل وبناء المشهد كله. وتبدو أهمية هذا النوع من الارتجال إذا تذكرنا أن الأداء الميكانيكي الروتيني للدور يجعل ذهن الممثل أحياناً مشغولاً عن مجريات العرض بحيث لا ينتبه إذا وقع فيه خطأ، فإذا كان الخطأ صغيراً فلن يترك أثراً في العرض. وقد لا ينتبه إليه أحد من المتفرجين، أما إذا كان الخطأ كبيراً فسوف يبدو مفضوحاً أمام المتفرجين.

والارتجال في غير هذين الموضعين داءٌ عضالٌ يؤذي العرض المسرحي ويدمر العلاقة الإنسانية بين الممثلين، ويخلق بينهم أحقاداً صغيرة سرعان ما تتحول مع توالي العروض إلى الشحناء والبغضاء؛ فهو محاولة من الممثل لإبراز نفسه على حساب زملائه، ويمكن لنا أن نتذكر ما جرى ويجري على ساحة المسرحين السوري والعربي لنتأكد من خطر هذا الوباء.

أما العروض التي يليق بها الارتجال من دون قيود ويترك فيها للممثل أن يصول ويجول بارتجالاته فهي العروض الفكاهية وهي غير الكوميدية؛ فهذه العروض لغتها العامية وهي ذات موضوع خفيف يُقصَد منه التفكُّه. فلا أهمية لبناء الشخصية أو الهدف الأعلى أو تطور الحدث الدرامي إلا في حدود ضيقة لاستكمال المتعة والحكاية الطريفة، وهي في محصلة الأمر سهرة لطيفة مضحكة، وما أمتع الارتجال في مثل هذه العروض، بل إن لذتها وقيمتها تكمنان في الارتجال، ولا ينجح فيها إلا الممثل السريع البديهة الحاضر النكتة الخفيف الظل، الذي يلتقط حركة من زميله أو من أحد المتفرجين و(يغزل) عليها قولاً أو فعلاً مثيراً للضحك. فإذا كان الارتجال ينصرف إلى الموقف المهذب اللطيف، أو النقد اللاذع، بلغ الارتجال ذروته من الجمال والتألق. وظرافة هذا الارتجال أنه يجعل العرض المسرحي جديداً كل يوم، وأظرفُ ما فيه أن مدته قد تكون اليوم ساعتين، وإذا به في اليوم التالي قد زاد نصف ساعة أو أكثر، وهذا النوع الفكاهي من العروض جميل جداً. ولعلنا نذكر بكثير من المتعة عروض فؤاد المهندس ومحمد صبحي وعادل إمام ودريد لحام، وغيرهم من أصحاب البديهة الحاضرة، فهي قائمة على الارتجال المتجدد كل يوم.

أما عروض (الكوميديا) فهي ليست موضعاً للارتجال، لأن الكوميديا فيها ذات علاقة بكشف شخصياتٍ مبنية بناء صارماً، وبتسلسلِ فكرةٍ معينة ذات عمق فكري واجتماعي، سواء كانت لغة المسرحية هي الفصحى أو العامية، أما العروض الدرامية التي تقوم على نص قوي وبناء متماسك متصاعد في نموه، ومصنوع في أجزائه صنعاً دقيقاً محكماً، فإن الارتجال فيها قاتل لأنه يضيّع مسار الحكاية وبناء الشخصيات.

إن الارتجال الصادر عن ممثل يمتاز أداؤه بالحيوية والإحساس الكامل بالشخصية والدور، هو الجوهرة الثمينة التي يقوم بها الممثل. ولكي نصل إلى الصفات، التي يجب أن يمتاز بها الممثل المرتجل، نتذكر ارتجالات أم كلثوم. ولن يكون الممثل قادراً على الارتجال إلا إذا امتلك في المسرح قدرة أم كلثوم في الغناء.

اعترى هذا المصطلح الكثير من الخلط والاضطراب وهو يختلف في المسرح عنه في الأغنية أو العزف

يمكن الارتجال في المسرح الفكاهي حيث لا عمق للشخصية أو تصاعد للحدث أو الحبكة

من الصعب الارتجال في المسرح الكوميدي أو الدرامي إلا مع المسرحيين المخضرمين



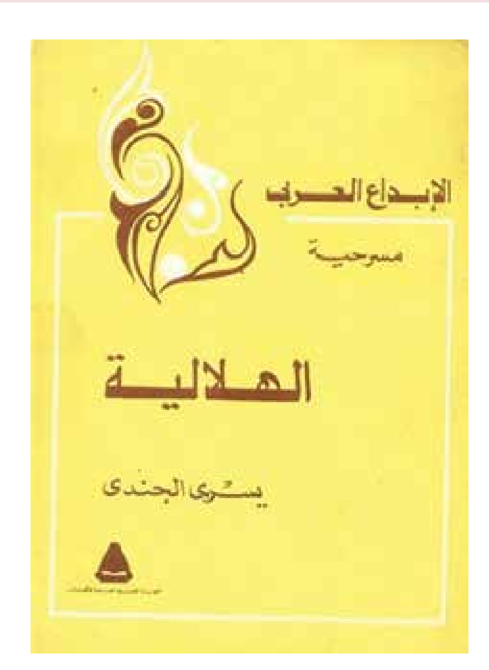
أحيا التراث على خشبة المسرح

يسري الجندي.. طرح إشكالية العلاقة بين ما هو شعبي و جماهيري

أمنية طلعت

في كتابه (يسري الجندي.. الفارس بين الياء والياء)، والذي أصدره المهرجان القومي للمسرح المصري، يقول الكاتب مسعود شومان عن المؤلف المسرحي الكبير يسري الجندي: (إنه المتمرد حين يحسب الخطوات، بفتح جب الجدود ولا يرضخ لرؤاهم، يدخل بأناةِ حكاءٍ ماهرٍ يعرف عتباتهم وطروحهم، يقرأ النصوص ليعريها من حمولها الثقافية، ويضيف إليها من وعيه ككاتب حر يبحث عن فرادته، يطرح الأسئلة في عالم حاشد بالإجابات، ويرى أن السؤال يكتسب مشروعيته وأهميته من هدم النمذجة، ومناقشة المتواتر من المفاهيم المستقرة عن التاريخ والشخصيات والأحداث، ومحاولة إيجاد صيغة جديدة لا تركن للجدود وتتمرد على الجمود).

> امتلك قدرة على البناء المحكم دون أن يفقد قدرته على الإدهاش



يتساءل شومان: إن كان يسري الجندي قد تأثر بمكان مولده في محافظة دمياط بمصر، ويجيب بأنها علمته المثابرة حين رأى عمالها وحرفييها يخرجون في الصباح الباكر ليصنعوا من الأخشاب الخشنة حياة وأبنية ساحرة، وجعلته يمتلك قدرة البَنَّاء الذي يعرف الإحكام دون أن يفقد قدرته على الإدهاش، فضلاً عن خلق نصوص في بنيات صغرى تظل تنمو وتنمو داخل البيت الكبير/ نصه المسرحي.

انتقل يسري الجندي إلى القاهرة يحمل حلمه وكتاباته المسرحية في الستينيات من القرن العشرين، لكن الأضواء كانت مسلطة على كتّاب العاصمة، ولذلك تأخرت أعماله عن الظهور على خشبة المسرح، ولم تر النور إلا في أوائل الثمانينيات، حيث أقبل المخرجون المسرحيون على أعماله، كونها اتشحت برؤى راوحت بين السياسي والاجتماعي، دون أن تتخلى عن الجماليات الإبداعية، كما يأتي غير منحاز للفصحى على حساب العامية أو العكس، بل استطاع المزاوجة بينهما في بعض النصوص.

إن المتأمل في نصوص يسري الجندي، يجدها بدايةً من أول أعماله عام (١٩٦٥) بعنوان (الشمس وصحراء الجليد) متسقة مع ظروف مصر والمنطقة العربية آنذاك، كما قام بتعريب مسرحية (السيد بونتلا وتابعه ماتي) لبرتولد بريخت، حيث استعان يسري الجندي بالوسائل البريختية التي تحول دون اندماج المشاهد، مثل الأقنعة واللافتات وتقسيم المسرحيات إلى فصول منفصلة، فلقد كان منحازاً لمنصة الموقف النقدي، أي أن يحافظ على يقظة المتفرج، دافعاً إياه لاتخاذ موقف نقدي تجاه ما يراه، لذلك استعان الجندي بأسلوب بريخت المسرحي، لإيقاظ متلقيه وتوعيته بمقدراته، فكان المسرح الجماهيري أرضه الخصبة لزرع ذلك الوعي الاجتماعي، الذي سيّجه بجمال نصه المفارق، ومن التمصير أو التعريب إلى الكتابة المتفردة، حيث خرجت مسرحيته (اليهودي التائه) على مسرح الدولة عام (١٩٧٣).

في فصل (التراث والمأثور الشعبي)؛ يلفت مسعود شومان النظر في هذا الكتاب، إلى أن يسري الجندي على عكس السائد، لم يتجاهل التراث والمأثور الشعبي، بل قدم وشائج الصلة بين المسرح والنصوص الكبرى، كالسِّيَر الشعبية، فلقد جدل العلاقة بين التراث والمأثور الشعبي، سواء في نصوصه المسرحية، أو كتاباته بشكل عام، وأخرج الكثير من السير الشعبية التي دخلت جب النسيان إلى النور، مثل (علي الزيبق)، ولم يغفل المشهور أيضاً مثل (السيرة الهلالية).

بحث عن فرادته بطرح الأسئلة في عالم حاشد بالإجابات

تأثر بالمدرسة (البريختية) لإيقاظ متلقيه وتوعيته بقدراته



غلاف الكتاب

لقد ساهمت ثورة يوليو (١٩٥٢) في زرع الاهتمام بالثقافة الشعبية وفنونها وآدابها، داخل أجيال الكتّاب الشباب حينها، ما خلق جيلاً من الكتّاب المسرحيين، سعوا من أجل البحث عن مسرح مصري عربي ذي هوية ثقافية شعبية، لكن هذا المجهود تدهور بعد نكسة (١٩٦٧)، إلا أن معظم الكتابات التي تناولت أعمال يسري الجندي، صنفته تحت جنس المسرح الشعبي، أو الفولكلور، ويتساءل شومان: هل ما يقدمه يسري الجندي ينتمي إلى المسرح الشعبي؟ وهل يمكن أن نعده كاتباً شعبياً؟

ويجيب شومان عن سؤاله بالقول: (إن يسري الجندي يتعامل مع التراث والمأثور الشعبي وليس ابناً له، فالجماعة الشعبية لديها قضاياها، وهو لديه قضاياه التي لا تنتمي لها، هو فقط استلهم التراث ونصوصه ليعبر من خلال المسرح عن قضايا طبقته المتوسطة). ويضيف شومان: (إن ظاهرة التناص مع بعض عناصر الثقافة الشعبية بتنوعاتها وآليات تشكلها، في بنية النص المسرحي، تعد واحدة من الاستراتيجيات التي يعتمدها يسري الجندي، ولا تقتصر ظاهرة التناص عند الاستلهامات الفولكلورية وحسب، وإنما تتسع لتشمل التناص مع تراثات عدة).

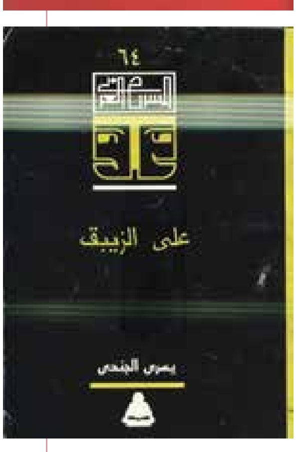
أما الفصل الثالث من الكتاب؛ فيأتي بعنوان (العلاقة بين السياق الأصلي/ الشعبي والسياق الجماهيري/ سياق العرض)، فيقول الكاتب: (إن نصوص يسري الجندي، تطرح مجموعة من الأسئلة حول تدخلاتها النصية وتفاعلاتها، كما تطرح إشكالية العلاقة بين ما هو شعبي وما هو جماهيري، ولا يمكن مناقشة هذه العلاقة إلا في ضوء قضية التناص).

ويشير مسعود شومان إلى ولع الجندي بالأدب الشعبي، حيث أعاد استلهامه مراراً في نصوصه المسرحية والتلفزيونية، عبر ثلاثة اتجاهات، إما بمسرحة النص التراثي حرفياً، أو بإسقاط الواقع الحاضر على وقائع التراث، أو تطويع التراث للحاضر مع نظرة للمستقبل.. فلقد لجأ الجندي للحكايات الشعبية التي تستمد مادتها من أرض الواقع. لكنها تسبح في الفانتازيا، ويشير إلى أن هذا النوع من المسرح برغم أنه يعكس الذهنية العامة، لكنه لا يسقط في الابتذال.

يقدم شومان أيضاً قراءات في بعض من نصوص يسري الجندي، مثل مسرحية (عنترة)، ويؤكد أن الجندي يستعيد هذه السيرة ليقدمها للمسرح، ربما استعاد ذاكرة الحكي وموسيقاها، وغاص في حكاية البطولة التي تتجاوز بقدرات البطل لونه وانتماءاته، وفطن إلى حكمة الالتحام بمنظومة الجماعة، متسقاً مع قيمها ومنتصراً بالشعر وبالمسرح، مثل: (الإسكافي ملكاً)، و(علي الزيبق)، و(الهلالية)، و(حكاية جحا والواد قلة).

ويؤكد شومان إن يسري الجندي علامة فارقة في المسرح المصري، فلقد بدأ بالإخراج المسرحي، ثم الكتابة المسرحية، ثم النقد المسرحي والكتابة للدراما التلفزيونية، مرتدياً ثوب الجدية مرات، ومرات نجده ساخراً لاهياً.





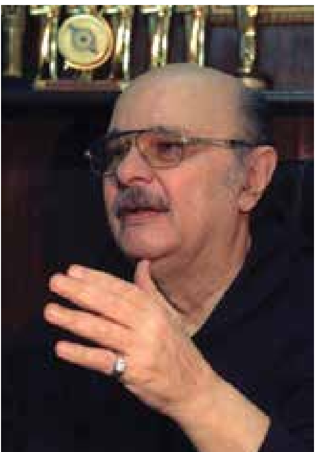


من أعماله

من الكتّاب الذين سعوا من أجل البحث عن مسرح مصري عربي ذي هوية ثقافية



برتولد بريخت



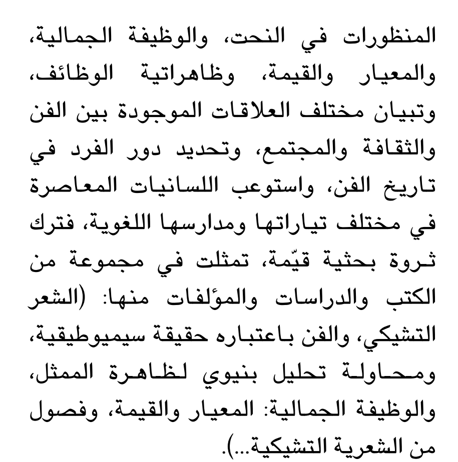
يسري الجندي

رؤية



نوال يتيم

جان موكاروفسكي.. والتأثير الفكري الثقافي



انطلاقاً من أن غاية كل مبدع تتمثل في الاستجابة للفرص المتاحة له للتعبير عن مواهبه للمضي قدماً والمشاركة في الفعل الثقافي الكوني، ومن أهمية استخدام التأثير الفكري والثقافي والإعلامي لتحسين وتلميع صورة شيء ما لتعزيز وجوده في التاريخ،

وتجسيداً لنظرية البقاء القائمة على التأثير والتأثر والإقناع والقدوة والنموذج والجمالية... ظهر الفن بأشكاله لتحقيق الإشباع الذاتي للتعبير عن التراكمات الثقافية والنفسية والروحية والدينية والإنسانية، لاستكمال المسيرة التكاملية للفرد، القائمة على تأريخ قيمه؛ فردية كانت أم جماعية، فكان الفن بذلك قوة ناعمة تعزز الذوق والانتماء، وتستثمر الطاقات، وترعى المواهب وتوجهها نحو التنمية بطرق سلسة ومبادرة.

ومن الواضح أن الفن بأنواعه ليس مجرد وسيلة للتعبير، بقدر ما هو انعكاس حياة، يعمل على اختيار موضوعات تلامس بنية المجتمع، وتواكب التحولات، وتتأثر بالتغيرات الأخلاقية والاجتماعية، ويتجلى دوره في تنوير المجتمعات وتشكيل خصوصيتها وفق مرجعيتها.

وأن تجتمع الكثير من أوجه ممارسة الفن في شخص واحد، يمكننا أن نقول إنه (جمع بصيغة فرد) يحتكم إلى أدوات وطرائق متنوعة لافتة ومخيفة جعلت من اسمه مدرسة بشكل خاص، إنه جان موكاروفسكي، باحث تشيكي موسوعي محنك، تشرّب الجمال، فتنوعت مجالات بحثه بين اللغة، والفن، والموسيقا، والمسرح، والسينما، والتصوير، والنحت، والأدب، والفولكلور والثقافة.

واهتم كذلك بالشعر، والنثر، والعروض، ووحدة المعنى والسياق، والحوار، وتعدد المنظورات في النحت، والوظيفة الجمالية، والمعيار والقيمة، وظاهراتية الوظائف، وتبيان مختلف العلاقات الموجودة بين الفن والثقافة والمجتمع، وتحديد دور الفرد في تاريخ الفن، واستوعب اللسانيات المعاصرة في مختلف تياراتها ومدارسها اللغوية، فترك ثروة بحثية قيّمة، تمثلت في مجموعة من الكتب والدراسات والمؤلفات منها: (الشعر التشكيلي، والفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ومحاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل، والوظيفة الجمالية: المعيار والقيمة، وفصول من الشعرية التشكيلية...).

كان جان موكاروفسكي (١١ نوفمبر ١٨٩١م – ٨ فبراير ١٩٧٥م) عالماً نظرياً أدبياً ولغوياً وجمالياً تشيكياً، مارس التدريس الجامعي بجامعتي براتيسلافا (Bratislava) وتشارلز ببراغ، درس اللغويات وعلم الجمال في الجامعة وتخرج عام (١٩١٥م)، ليحصل على درجة الدكتوراه عام (١٩٢٢م)، عرف بنظرياته ودراساته البنيوية والسيميولوجية في الأدب والفن والجمال.

وهو من الرواد الأوائل الذين طبقوا التحليل البنيوي في مجال الأدب والفن، وقد استعان أيضاً بالسيميولوجيا لدراسة الفنون، لا سيما المسرح منها، كما عرف أيضاً بصلته بالهيكلية المبكرة مع دائرة براغ اللغوية، وساهم بفكره في تطوير الأفكار الشكلانية الروسية التي تهتم بتحليل الشكل وبنية النص، واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون.

وقد أراد الشكلانيون الروس، أن يضعوا أساساً علمياً لدراسة الأدب، فكانت عقيدتهم المبكرة متطرفة نوعاً ما، إذ كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية.

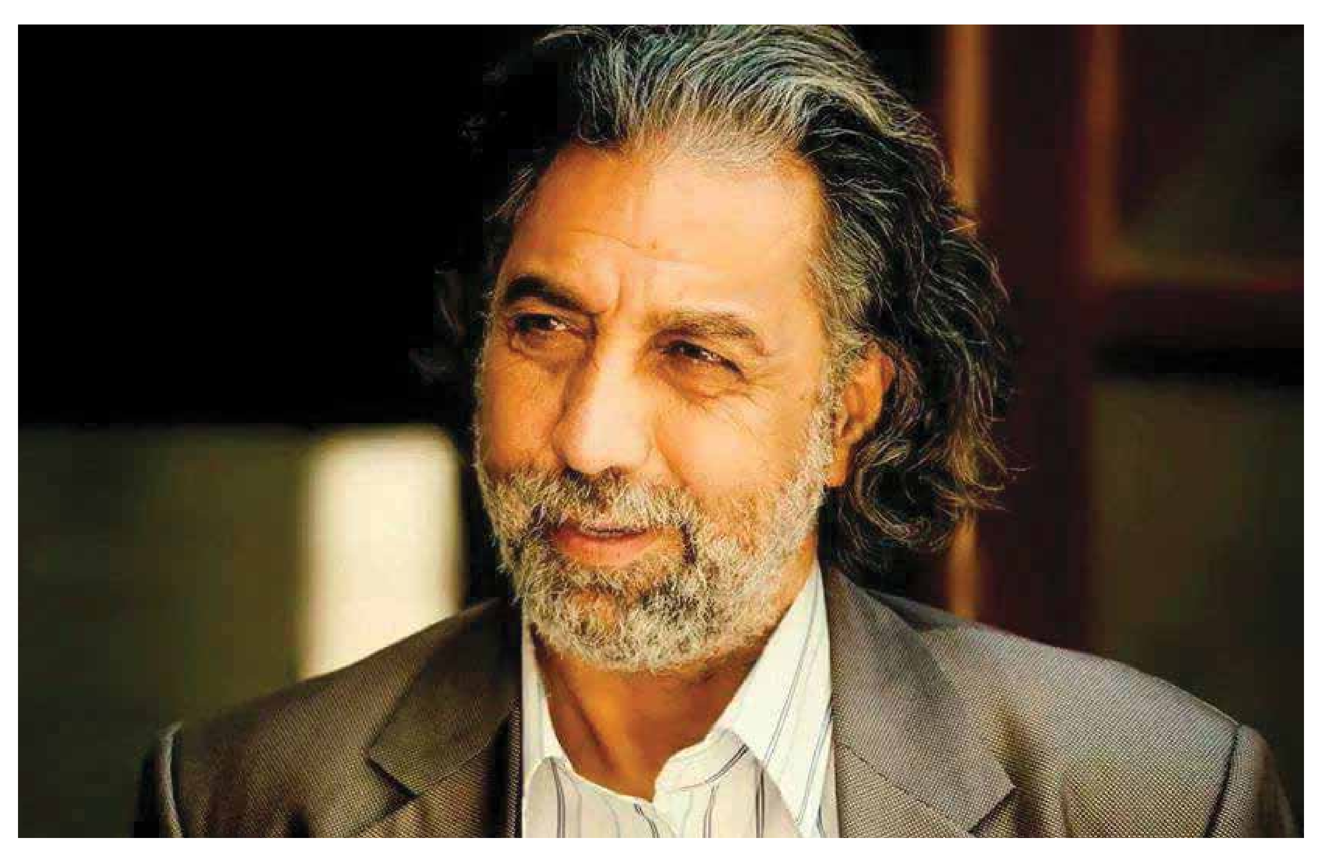
وخلافاً للنقد الجديد لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب، ولكنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تنتج تأثيرات جمالية معينة، كما ورد عن دافيد كارتر بالصفحة (٢٩) من كتابه (النظرية الأدبية).

تعد الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غربي أوروبا، لا سيما في فرنسا، واسمها الحقيقي (جماعة أبوياز (التي ظهرت كرد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا، خاصة في مجال الأدب والفن، وقد أصدرت مجلة تسمى بـ(الشعرية) بمساعدة من مؤسسة الدولة لتاريخ الفنون، فيما نشطت المدرسة في العقدين الأولين من القرن العشرين، لتعرف اضمحلالاً في أواخر الثلاثينيات من القرن نفسه، إذ تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم، فاتهموها بالجريمة الشكلانية، كما فعل تروتسكي في كتابه (الأدب والثورة)، حيث قال سنة (١٩٢٤م): إذا ما تركنا جانباً الأصداء الضعيفة، التي خلفتها أنظمة أيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة، التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفييتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن.

ومن بين الإنجازات الأخرى له، قيامه بتطبيق أفكار من فرديناند دي سوسور اللغوي على تحليل التعبير الأدبي والفني، وتوسيع مفهوم الوظيفة اللغوية بشكل منهجي ليشمل المصنفات الأدبية واستقبالها في فترات مختلفة، فكان له التأثير العميق في النظرية البنيوية للأدب مقارنة بنظرية جاكوبسون الرومانية.

ويبقى جان موكاروفسكي مدرسة قائمة بذاتها. إن كثيراً من الناس يرون السطور الزاهية والكتب المدهشة والأفكار المتألقة في الإبداع، فتذهب أنظارهم مباشرة إلى النهاية المشرقة، وينسون المسالك المحرقة والقرائح الناصبة المهلكة والدراسات المرهقة، وإن جان موكاروفسكي، قد امتلك ناصية الريادة في مسلكه، فكانت له قوة استنفدت جهده فاستحق عليها لقب: صاحب القوة الناعمة.

ظهر الفن بأشكاله لتحقيق الإشباع الذاتي والتعبير عن التراكمات الثقافية المتنوعة



ممثل ومخرج وكاتب

هشام كفارنة: أجد ذاتي في المسرح


أحمد عساف

الفنان هشام كفارنة. واحد من المسرحيين المهمين والمتميزين في سوريا والوطن العربي. عمل بكل شغف وإخلاص على مشروع حياته المسرح، منذ تخرجه في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، منذ أكثر من ثلاثين عاماً. من تلك الأيام وليومنا هذا مازال المسرح عشقه الأول والأخير. عمل فيه ومازال ممثلاً ومخرجاً وكاتباً. وعمل في الإذاعة والسينما والدوبلاج والتلفزيون في أكثر من مسلسل مع نجدت أنزور وحاتم علي وعلاء الدين كوكش وغيرهم. كتب نصوصاً مسرحية. وصدرت له مجموعة شعرية بعنوان (افعل بي ماتشاء). كما شارك في تحكيم عدد كبير من مهرجانات المسرح العربية والعالمية. هنا نص الحوار مع الفنان هشام كفارنة.

■ أنت خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. هل بالضرورة أن يكون الممثل خريج المعهد، لكي يحقق حضوره الفني؟

– بالطبع ليس بالضرورة أن يكون الفنان خريجاً أكاديمياً، ولو كان الأمر كذلك ما كانت هناك بدايات للمسرح والدراما في سوريا قبل تأسيس المعهد العالي. ولكن بطبيعة الحال يفترض أن تكون الدراسة حالة بحث وتثقيف وتنمية للموهبة، التي يفترض أن تكون شرطاً للقبول في المعهد العالي للفنون المسرحية.

■ تعمل في المسرح، والتلفزيون، والسينما، والإذاعة. أين تجد ذاتك أكثر؟

– لاشك أن كل هذه الأنواع الفنية، تستهوي الفنان لخوض غمارها، والغوص فيها أعمق وأكثر، لكنني شخصياً أجد ذاتي في المسرح أكثر، حيث أحلق في فضاءاته الرحبة والحية أكثر فأكثر، فهو بالنسبة لي، القادر على كشف الجوهر بالنسبة لي ولأي فنان يحب المسرح ويخلص له.

■ المسرح العربي عموماً والسوري على وجه الخصوص، يعاني أزمة. أين تكمن هذه الأزمة؟ وما الحل برأيك؟

– أزمة المسرح أزمة عالمية، ليست عربية فقط، وهي ناتجة عن منافسة باقي الفنون التي تتطلب جهداً اقل في طريقة تلقيها. لذا علينا أن نبحث عن وسائل إنقاذ للفن المسرحي من خلال المفردات التي تكسبه خصوصيته، والتي لا يمكن للفنون المنافسة الاستحواذ عليها هذا من جهة، ومن جهة

ثانية علينا أن نفي المسرحيين حقوقهم، ونقدم لهم دعماً بحيث يظلون متمسكين بالعمل فيه، ولا تسرقهم منه مغريات السينما والتلفزيون، بما تشكله من فارق كبير في المردود على مختلف مستوياته.

■ لماذا نجد ندرة في كتاب المسرح في الوطن العربي، قياساً بكتاب القصة والرواية والشعر؟

– قد تلمح في الإجابة عن السؤال السابق إجابة عن الشق الأول من هذا السؤال.. أما عن تجربتي في الكتابة للمسرح فهي ناتجة عن حاجتي كمخرج لتقديم فكرة بعينها تدفعني للكتابة.. وعلينا أن نرعى كتاب المسرح ونفيهم كل حقوقهم ونحفظ نتاجاتهم.

■ صدرت لك مجموعة شعرية بعنوان (افعل بي ما تشاء) هل الشعر بالنسبة لك استراحة محارب، وبالتالي هل توظف الشعر في مسرحك؟

– الشعر عالمي وملاذي وفضاء بوحي، وشجرة النار الذي يتسلق الطفل بداخلي جمراتها دون أن يحترق. وأعترف بأن الشاعر فيّ يسرّب الكثير من صوره وتصوراته إلى أغلب منجزي المسرحي وفي مختلف عناصر العرض، ولكن بما لا يشكل إعاقة للحالة الدرامية، الشعر أصلاً هو حاضنة للدراما، وقد ولدت في أحضانه، لذاك نرى أن أهم كتاب المسرح عبر التاريخ وإلى الآن هم من الشعراء.

■ لك مشاركات هامة في المسلسلات البدوية التي حققت نجاحاً عربياً، لماذا خفت بريق المسلسلات البدوية؟

- الدراما التلفزيونية في أغلبها بضاعة خاضعة لقانون العرض والطلب.. وعندما خف الطلب على الدراما البدوية تقاعس المنتجون عن تقديمها.. وقد حلت في مرتبة متقدمة دراما البيئة الشامية على سبيل المثال، وكله في الأغلب للاستهلاك وليس لابتكارات فنية مرموقة عالية الجودة شكلاً ومضموناً.

■ ما هي أهم مشاركاتك المسرحية عربياً؟

– قدمت عدة عروض مسرحية في كثير من الدول العربية والأجنبية وشاركت كعضو لجنة تحكيم في كثير من المهرجانات العربية والدولية كان آخرها مهرجان قرطاج الدولي في تونس بعد مشاركات في الإمارات ومصر والمغرب والجزائر، وإيطاليا وفرنسا وغيرها.



من مسرحياته



حاتم علي

علاء الدين كوكش

■ جمهور المسرح يكاد يكون نخبوياً. ما رأيك؟

– لا يوجد في العالم كله مسرح يقدم لكافة شرائح المجتمع، لأن المجتمعات منقسمة فيما يتعلق بطبيعة اهتماماتها وسوية التذوق ونوعه وليس في ذلك غضاضة.. إنما علينا أن نسعى قليلاً لتكون هذه النخبة من الجمهور وتزداد شيئاً فشيئاً، لكيلا يكون الأمر تنازلاً لاستيعاب الكم لا غير

■ مشروعك المسرحي الأخير توقف بسبب (الوباء العالمي- كورونا) ماذا تحدثنا عنه؟

– نعم توقف المشروع تماشياً وانسجاماً مع إغلاق العمل في كافة مناحي الحياة، وكنت قد بدأت التدريبات على العرض المسرحي (بيت الشغف)، وكان من المتوقع تقديمه في مثل هذه الأيام، لكن الظروف حالت دون ذلك، ربما كان في هذا الوباء على قسوة ما جاء فيه من بلاء، دعوة للعالم إلى إعادة النظر بنظمه وقواعد اشتباكه، بما يخفف الظلم ويكرس قيم العدالة، ويشجع أكثر على الابتكارات التي تحمي وجود الإنسان، لا بتلك التي تسهم في تدمير الكون مع أطيب الرجاء بأن تتعافى البشرية من (الكورونا) وتنتقل إلى فضاءات عالم أكثر أمناً وسلاماً.

■ إلى ماذا تطمح؟

– آمل أن يعم الكون السلام، وأن تعود إليه إيقاعات الحياة، وأن نستطيع أن نقدم مسرحاً يحقق توازن معادلة المتعة مع الفائدة، وأن نحقق جمهوراً عريضاً نتواصل معه بحرارة وحيوية.

الشعر هو في الأصل حاضنة الدراما وقادر على كشف الجوهر

أزمة المسرح عالمية وليست عربية فقط وذلك نتيجة منافسة بقية الفنون

عبر التاريخ وحتى الآن الشعراء هم أهم كتاب المسرح



مسرح العزلة.. وصوت الصمت

لينا أبوبكر

يعلو صوتُ الصّمْتِ يوماً بعدَ يـومٍ، أكثر فأكثر، ما هذا الضجيج؟

الصمت ليس هو الخلفية الصوتية للمشهد، الصمت هو الانعكاس الخوائي للرعب، الصمت هو صوت الخوف، امتداد الفراغ فوق خشبة العدم، وانحسار الوجود وراء ستائر العزلة!

من قبل الطاعون وقبل كورونا، كانت العزلة مؤشراً قيمياً، لمعاناة الإنسان ضمن المنظور الفلسفي، أو الحداثي، وهي بهذا المفهوم لم تكن فقط نتاج ظرف إجباري، إذ عدها الدراماتيستز، أو المسرحيون، عزلة ذاتية، تترتب عليها آثار نفسية وسلوكية تراجيدية، وسوداوية، استطاع كبار كتاب العدم، أن يدخلوها في حقل الصراع الوجودي، وعلى رأسهم صموئيل بيكِيت.

من اللافت للتأمل ما ساقه الناقد المسرحي (مايكل بيلينغتون)، من أمثلة عالمية على هذه العزلة، في مقاله المسرحي في (الغارديان)، كنوع من التعزية لكوكب الكورونا، مستذكراً المسرحي اليوناني (سوفوكليس)، ثم جون بول سارتر، مع استعادته للطلقة الهاملتية في الدفقة المسرحية المشحونة بكل تجلياتها العزلوية: (كان يمكنني أن أكون محصورا أو محتجزا في قشرة جوز، أو أن أكون ملكا للامُنتهى)! لست أدري تماماً، ربما اعتبار بيلينغتون لعزلة الـذات أمـراً تدميرياً، قد لا يتوافق مع مفهوم محمود درويش للعزلة مثلاً، أو يخالف مخزوني القصصي الديني عنها، برغم أنني سأسوق مبرراته لأوافقه عليها، في معرض هذه الكتابة.

جنح الأداء المسرحي في فترة من الزمن، إلى التمثيل الفلسفي الذي يعتمد الشخصية الواحدة أو الشخصيتين، قبل أن يغير (سوفوكليس) المعادلة، لا لكي يتخفف المسرح الوجودي من الاحتدام العدمي بين الأبطال، بل لكي تتوزع مساحة العدم على امتداد أدائي أكثر تفسخاً من ذي قبل، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار، الظرف الزمني، وطبيعة الحروب، والنزاعات العسكرية آنـذاك، بما يخالف النزعة الفلسفية في مسرح العبث، خلال حروب القرن العشرين، فخريطة الصراع الـدرامـي أخـذت بالانكماش مع تمطي المسرح الوجودي، وترهلت الحدود، لتصبح العولمة أكثر فضفضة، إذ كلما اتسع العالم، ضاقت الذات!

هـذه هـي المسألة، فما يـوفـره الانفتاح عادة، هو المزيد من الشعور بالوحدة، والرغبة بالانعزال، والتقوقع، بما يشبه ظاهرة (نُساك ما بعد الحداثة) أو من يطلق عليهم اليابانيون: (هيكيكوموري)، والذين يصابون بحالة إحباط عامة من الناس والمجتمع، فيختارون تجنب المظاهر الاجتماعية، والبعد عن الحشود، والوسط المزدحم، ليتقوقعوا لأشهر وأحياناً سنوات داخل غرف وحيدة، أو بيوت خبيئة، ما يعرضهم لحالات توحد مزمنة، يدخلون على إثرها في جلسات علاج نفسي، لا تشفيهم تماماً، إنما تعينهم على الخروج من كيانهم المغلق، كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، كتدريب على التحرر لا على الشفاء!

غالباً، ما يعود هـؤلاء، وبعد أن يستغرق العلاج سنوات، إلى حالة الاعتـزال، بين فينة وأخـرى، كتعبير عن رفض الآخـر، أو الخوف منه، وهي عزلة مرضية، يعانيها المراهقون في المجتمعات المتطورة، بينما حولها هارولد بنتر مثلاً، أو بيكيت، إلى نمط مسرحي، يعبر عن

> جنح الأداء المسرحي في فترة من الزمن إلى التمثيل الفلسفي الذي يعتمد الشخصية الواحدة أو الاثنتين

معاناة الإنسان المسخ، كما أشار إليها الكاتب بمسرحية (منطقة محرمة ١٩٧٥م)، لبنتر، والتي تفوح منها رائحة الخراب والنهاية، والطقوس الكآبية، التي تدور أحداثها في غرفة كبيرة، داخل بيت وحيد، شمال غربي لندن، يقيم فيه البطلان في حلم زميل مجهول، يتبادلان الثمالة والذاكرة والمخيلة، قبل أن ينقطع التيار الكهربائي، على خيانات مشبوهة، وراء باب كالقفل، في مسرح جامد، بل متجمد، لا يتغير، ولا يتحرك، ولا يتحرر!

في واقع الأمر، السجن الحقيقي في هذه المسرحية هو الذات، والقفل ليس ذاك الذي يوصد الباب، بل الذي يحصر الأبطال في قمقم الذاتوية: المنطقة المحرمة بكل ثباتها الخشبي، القادر على استيعاب المهلوسين أو المصابين بالبارانويا، فإن بحثت عن مسرحية بيكيت التي ساقها الكاتب كمثال: (وقع أقدام ١٩٧٦م)، تجد أنها تدور في ذات الذات، تسير بلا هوادة صعوداً ونزولاً في شريط عزلوي ضيق، لتمثل العبودية بصيغتها البنوية، فكيف لا تكون الذات، أقسى السجون، وأفظع العشوائيات الارتيابية في مسارح العزلة!

لم يغفل بيلينغتون عن العرض المبكر لمسرحية (العدالة ١٩١٠م)، لكاتبها صاحب نوبل (جون غلزورثي) والذي حضره تشرشل، الذي كان يشغل وقتها منصب وزيراً للداخلية، وقد هاله ما رآه من تصور عزلوي لمسرح الزنازين الانفرادية، وملكوت السجون، فما كان منه سوى تغيير قانون العقوبات للسجناء السياسيين، والكف عن معاملتهم كمجرمين، وتوفير عزلة أكثر رحمة بهم من تلك التي يقاسي منها سجناء الجنايات!

عبر (غلزورثي) عن جداريات العزلة، بشكل فائق الحساسية، لم يكتفِ فيه، بالمحيط الخارجي لها بل سبر أغوارها في أعماق الذات البشرية، محيلاً عبئها النفسي للأثر القانوني، بل اللاقانوني، مخترقاً قضبانها، ومهشماً رأس المطرقة، وعنق العدالة، وسأقف عند هذه المسرحية مطولاً في المقالات اللاحقة.

آخر مثال يسوقه الكاتب عن مسارح العزلة، هو الأقرب، لزمن الوباء الكوروني: في رباعيتها المسرحية التي ضمت مسرحية العفريت (٢٠١٩م)، والتي كتبتها الكاتبة البريطانية (كاريل تشرتشل)، استخدمت فيها القفل، كدلالة رمزية على عزلة العولمة، لتشكل سبقاً مسرحياً، وربما تفسيراً تمهيدياً لحالة الكورونا، بحيث وظفت الضحك كمؤثر نفسي يزيد من جرعة الشعور بالرعب والخوف، وأخذت الجمهور في رباعيتها إلى منصة الجنيات وعوالم الدماء والجريمة، والموت، والغموض، بحساسية تليق بهذه الكاتبة الفذة، التي دفعت كثيراً ثمن مواقفها الإنسانية، والبطولية في دعمها للقضية الفلسطينية، وسعيها لفك الحصار عن غزة، ونضالها في سبيل حرية الشعب الفلسطيني.

تذكرني رباعية (تشرشل٩ برائعة جون بيرجر (من عائدة إلى زافيار)، بما تحمله من أبعاد إيحائية، قد تحيل بشكل أو بآخر، إلى حالة الحصار والسجن التي يعيشها الفلسطيني، فرحلة (جون بيرجر) إلى فلسطين جَرّت عليه أيضاً الكثير من التساؤلات حول المكان الذي رمى إليه في روايته الصادرة عام (٢٠٠٨م)، مع إصراره على سبغ البعد اللامكاني على السجن، كأنه يحاول أن يعولم عزلة البطل، من خلال ذاتيتها، ولذلك يأتي العفريت في رباعية «تشرشل»، للتعبير عن عولمة الحصار الذي يتجسد بعفريت، يتماهى الآن، وفي هذه الظروف بالذات مع العفريت التاجي: (كوفيد– ١٩)، مع أنه، ضمن يقيني ويقين صاحبته، كان يرمي إلى عفريت وبائي آخر ولذلك سبقت (كاريل) زمن الكورونا، فهي لم تكن بحاجة إلى الوباء لتستدل على العزلة في زمن العولمة، كل ما كانت تحتاج إليه، هو الحق، وليس الحقيقة، لأن الحقيقة حين تتحول إلى مسرح تصبح عمياء، لا ترى أبعد من أرنبة خشبتها، بينما حين يتسلح الكاتب بالضمير، يستشرف، ويقفز على الأزمنة المغلقة، ويخترق الذوات المصابة بعزلوية النساك الما بعد حداثويين، فماذا بعد!

أمّا، لماذا خالفت (بيلينغتون) في بداية هذه الكتابة، فلأنني أنحاز للعزلة كقيمة تأملية، أو استكشافية، استشفائية، استشرافية، تحررية، وسماوية، كما تعكسها قصص الأنبياء في الكتب المقدسة، وهي العزلة التي جعلت من أصحابها أبناء للسماء، إنها عزلة علوية، قياماتية، قهرت عدمية المسرح العبثي، وأطاحت به، حين أثبتت أن الاعتكاف بمعناه الفكري الخصب، والرحب، شرنقة الحرية، سياج الروح والدرع الحصين.. وهو تحديداً ما يجعل العزلة ضمن مسرح (بيلينغتون) سوداوية مغلقة، كئيبة، بلا سماء، لا سقف لها سوى الخواء، فهي إما حالة وبائية أو حالة حُجْروية.. أو ذاتوية، وهذه كلها، تؤدي إلى إحدى الجحيمين: الرعب أو الرعب، فكيف يواسي الخائفين بالخوف.

> **ظلت العزلة مؤشراً قيمياً لمعاناة الإنسان ضمن منظور فلسفي وحداثي**

> **خريطة الصراع الدرامي أخذت بالانكماش مع تمطي المسرح الوجودي**

> **(كلما اتسع العالم.. ضاقت الذات) فما يوفره الانفتاح عادة هو المزيد من الشعور بالوحدة والانعزال**



«الحياة مسرح كبير»

المسرح.. ونظرية التباعد الاجتماعي

ضياء الجنابي

بعيداً عن مقولة وليم شكسبير الشهيرة (الحياةُ مسرحٌ كبير)، هل يمكننا تصور الحياة الواقعية من دون مسرح؟ يقودنا هذا السؤال إلى تسليط الضوء على مسيرة التطور التكنولوجي، التي أثرت جميع مناحي الحياة، بما فيها الفنون، ومنها (أبو الفنون)، فقد شهد المسرح إحلال الكثير من التقنيات والأجهزة الإلكترونية محل الأساليب القديمة، خصوصاً في مجال السينوغرافيا، مع المحافظة على الهوية الخاصة لهذا الفن، وهذا أمر إيجابي لا غبار عليه.

وفي كل مراحل التطور التكنولوجي المشهودة، حرص المسرحيون على عدم التخلي عن علامة الفن الرابع الفارقة، والتي هي الركح (خشبة المسرح) والجمهور، والحال كذلك في بقية الفنون، لكن لم يجنح التفكير بأحد أن يأتي على بنيان هذه الفنون من القواعد ليخر عليها السقف من فوقها، مثلما تستبطنه الآن الدعوات المتكررة لإقامة مهرجانات للمسرح الافتراضي في بعض الدول العربية في ظل جائحة (كورونا)، والذي يجعلنا نتوقف عندها هو الخوف، من أن تكون هذه الدعوات ذات هدف مقصود أم غير مقصود، يفضي إلى هدم ركائز المسرح الأساسية، والإجهاز على تلك الأجواء الحميمة والوشائج الإنسانية الراقية، التي تتسامى بين الممثلين والجمهور في فضاء العرض المسرحي التقليدي.

لو سلطنا الضوء على التطابق بين المسرح والحياة، الذي تناوله الكثير من الكتّاب سنجده متحققاً في كل التفاصيل، بدءاً من الستارة التي تعلن بداية العمل المسرحي ونهايته، والتي تتطابق مع مفهومي الولادة والموت في الحياة، مروراً بجميع تفاصيل المسرح الأخرى، كالديكور وأدوار الممثلين وطبيعة الميلودراما، فهي لا تعدو عن كونها انعكاساً طبيعياً لمفردات الحياة وديناميكيتها، وصولاً إلى جميع أشكال العمل الدرامي المسرحي، من كوميديا وتراجيديا وتراجيدي كوميديا، وكوميديا سوداء وغيرها التي يوجد ما يقابلها في الحياة، وإذا أمعنا النظر في أدوار الممثلين على المسرح كالبطل والبطل الثانوي والكومبارس والملقن وغيرها، نجد أن أدواراً مشابهة تتم تأديتها من قبل أناس ليسوا بفنانين في الحياة العامة.

غير أن المسرح يتعدى كونه مرآة للحياة وحسب، والحياة في حقيقتها أكبر من صفتها كمسرح كبير، ولكن يمكننا القول، إن المسرح بحقيقته صنو الحياة ومحركها الحيوي، ففي فضائه تتقد محاجر اللغة مع اتقاد لغة الجسد، عبر انفعالات الممثلين وأحاسيسهم في عملية إبداعية حية، تلغي الحواجز والجدران، وتمازج الأفكار والرؤى والهموم الإنسانية مع قطرات عرق الممثلين ورائحة أجسامهم، التي تنفذ إلى مخيلة المتلقي وذهنيته بوعي جمالي عميق، وتحت قبة المسرح، نقوم بإذكاء حياتنا واكتشاف الأشياء والخفايا التي لا نستطيع رؤيتها فيها، أما لعدم اعتيادنا

النظر إليها، أو لتعودنا رتابتها ومرورنا عليها مرور الكرام، دون أن نتشوف محتواها الحقيقي المكنون، ومن هنا فالمسرح هو البعد العميق الواعي المتجسد جمالياً لحياتنا، وقد شذب المسرح عبر قرون حياة شعوب كثيرة، وأغناها في مختلف المراحل التاريخية، خصوصاً الحساسة منها والاستثنائية، فهو يعيد ترتيب حياة الأمم بعد خروجها منهكة منهارة من نكباتها الكبرى، وحروبها الطاحنة وأزماتها الخطيرة كالأوبئة الفتاكة مثل الكوليرا والجدري والطاعون والحال كذلك سيكون مع (كورونا).

إن من أهم تداعيات الجائحة الحالية، التي نشبت أظفارها في جسد المعمورة، هي فرض نظرية التباعد الاجتماعي، التي أرغم الجميع على تطبيقها طوعاً أو كرهاً، وقد استدعى العمل بهذه النظرية تفكيك احتشاد الجمهور في صالات العروض المسرحية، وعدم السماح لأي تجمع تحت أي عنوان، والسؤال هنا: هل يمكن تصور المسرح من دون تفاعل فرجوي مباشر؟ مع تأكيد أهمية استغلال معطيات التقدم التكنولوجي، في إقامة الكثير من الفعاليات السينمائية منها أو الثقافية أو الإبداعية وحتى العلمية عبر الإنترنت، سوى المسرحية، ومن دون شك أن تحقيق فكرة المسرح الافتراضي أمر في غاية الأهمية، ويعد فعلاً متطوراً يتماشى مع الظرف الراهن، لكنه بتقدير آخر لا يمت إلى المسرح في شكله التقليدي بصلة، بل هو من زاوية معينة تكريس لفكرة إلغاء المسرح الحقيقي من حياتنا اليومية.

في ظل هذا الظرف الاستثنائي، زادت المخاوف من أن تفضي عقيدة التباعد الاجتماعي إلى نشوء مجتمع ذي أبعاد شمولية، قوامه أشخاص غير فاعلين، يعتمدون على ما يجود به النظام العالمي الجديد، ومصداق ذلك هو تغير أغلبية الأنساق الحياتية، وتقبل الناس فكرة العزل داخل البيوت، والعمل على تحوير جميع الأجندات القديمة أو إبدالها، وهذا قد أسهم في كبح مكابح الحياة الطبيعية بشكل جلي، وتغيير ملامح العلاقات العامة وإعادة النظر في الصداقات، ويشمل ذلك العلاقات الخاصة، لدرجة أن أغلب المجتمعات المتقدمة في العالم، أصبحت مقتنعة بانفراط عقد الحريات الشخصية والحريات العامة بين ليلة وضحاها، وهذا التناقض الظاهري يثير الريبة على أقل تقدير.

باعتقادي أن مصطلح (التباعد الاجتماعي) المشذب الذي راج تداوله في الآونة الأخيرة، ما كان ليكتسب قبوله لولا تقدم وسائل التواصل عن بعد، التي أتاحت فرصة إنجاز الكثير من فعالياتنا اليومية والرسمية، بلمسات بسيطة على أجهزتنا الذكية الرشيقة، وإن أغلبية الناس، باتت متيقنة أن ما يعطله الحجْر يستطيع التواصل (الإنترنيتي) إصلاحه ولو جزئياً، ويرى أصحاب النظر البعيد، أن التحديات والأزمات تتيح للبشرية استنفار واستنهاض القدرات الكامنة والخاملة في الذات الإنسانية، والأزمة الراهنة دون شك لها تجليات كثيرة على الصعد السياسية والاقتصادية والإدارية والاجتماعية والنفسية والصحية، وهذه التجليات تستدعي استجابات وإجابات غير مطروقة، تستوعب إفرازاتها السلبية ومعطياتها الإيجابية في نفس الوقت، ويبقى السؤال الأهم هو: إلى أي حد يكون المجتمع المعتمد على أطروحة التباعد الاجتماعي صالحاً للحياة في بعدها الإنساني؟

المسرح ضرورة حياتية ملحة، وهو جوهر الروح الإنسانية النقي ورؤيتها الاستشرافية لحياة تتخطى الأزمات، وتداوي الندب والتشوهات التي تخلفها على جسد الأيام، لذلك لم يكن المسرح ترفاً معرفياً وإبداعياً، بقدر كونه حاجة ماسة في حياة البشر كرغيف الخبز الحار، وضرورة واقعية ملحة مثلما أكد الكاتب والمخرج المسرحي البريطاني الكبير، (بيتر بروك) في أحد محاضراته قائلاً: (إن الإنسان اضطر لخلق واقع اسمه المسرح يوازي الواقع الآخر، الذي يعيش فيه ويمارس فيه باقي أنشطته)، ومن هنا فإنه من المخل أن لا نعبّر عن الحياة بلغة حيوية، أو نستبدل اللقاء الحي والتفاعل الإنساني الحقيقي بين الناس بعالم افتراضي (ديجيتالي) قوامه الأرقام والمواد الجامدة التي تنعدم فيها الأحاسيس.

هل يمكننا تصور الحياة الواقعية دون مسرح برغم التطور التكنولوجي؟

عدم السماح لأي تجمع تحت أي عنوان يجعلنا نتساءل عن تصور المسرح بلا تفاعل فرجوي مباشر

المسرح يظل ضرورة حياتية ملحة وهو جوهر الروح الإنسانية ورؤيتها الاستشرافية



بيتر بروك

شكسبير

ذاتية تصاعدية مقارنة بأفلامه

المخرج إيليا سليمان.. اجترح طريقه الخاص في السينما الفلسطينية


زياد عبدالله

تبدو الذاتية مع جديد المخرج الفلسطيني إيليا سليمان (إن شئت كما في السماء) تصاعدية بالمقارنة مع أفلامه السابقة، ومعبراً نحو معاينة التاريخي من دون التاريخي، بل عبر المعيش، بما يجعله قابلاً للترميز والتحول إلى أساطير يومية، متتبعاً تارة بشراً من لحم ودم بمجرد تجسيدهم لمشهد أو سردهم لحكاية، سواء واقعية كانت أم خيالية.

فهي تضيء على حيواتهم في بلد اسمه فلسطين، وللتحديد مدينة الناصرة، وفيها من يسرق من شجرة البرتقال في بيت سليمان، ويقوم بتقليمها على نحو كوميدي، كما هي الصيغة الأساس لسينما سليمان، وهذا اللص الطريف ليس إلا ابن أبيه الصيّاد، الذي يبرع في نسج حكاياه التي تنحني فيها الأفعى إجلالاً له، لأنه أنقذها من براثن نسر، ولتردّ له الجميل بأن تقوم بنفخ عجلة سيارته، حين فرغ منها الهواء.

والكوميديا في هذا السياق، سوداء كانت أم بيضاء، دليل آخر على الحياة، وهي فعل مقاومة حياتي وإبداعي، ولعل سليمان اكتشف منذ فيلمه الروائي الطويل الأول (سجل اختفاء) الذي نال جائزة أفضل فيلم أول في مهرجان فينيسيا السينمائي (١٩٩٦)، بأن الذاتي معبر إلى التاريخي، لا بل إن التاريخي والوقائعي وحتى المجازي لا معنى له، ما لم يكن متأتياً من الذات. ومقاربة الواقع تتطلب عينين نافذتين ساخرتين، تجدان في الكاميرا أداة لنقل ما يلتصق على شبكتيها، وتحويله إلى حدس أو مجاز أو معبر نحو رؤية لا تكتفي بما يطفو على السطح، ولعل القول إن التاريخي معبر إلى الذاتي سيدفعني لاستعادة فيلمه (الزمن الباقي- سيرة الحاضر الغائب ٢٠٠٩) آخر ما قدّمه سليمان قبل (إن شئت كما في السماء)، حيث يعود في هذا الفيلم إلى النكبة ومصير أهل الناصرة، وما حلّ بمن بقي ومن مضى، ونحو ذلك مما تأسست عليه المأساة الفلسطينية، بما يمنح هذا الفيلم صفة الملحمية، أو حسب تعبير سليمان (إنه ملحمي من دون ملحمة)، ذلك أنه يروى من وجهة نظر سليمان، فهو يقدّم سيرة سينمائية لطفولته ومصير والده ولتتشابك جميعاً مع سيرة شعب وضياع أرض.

وهذا يدفع للقول إن إيليا سليمان اجترح طريقه الخاص في السينما الفلسطينية، أو حتى بما عرف بالسينما الفلسطينية الجديدة، التي عُرفت من خلال أفلام ميشيل خليفي وهاني أبو أسعد ومي مصري ورشيد مشهراوي، وليؤكد سليمان مع كل فيلم جديد له ثراء السياق الذي اجترحه، ونجاعة هذا الخيار الذي اختطه بالمعنى الإبداعي، هذا عدا صلاحيته في مقاربة مآلات القضية الفلسطينية، بعيداً عن كونها قضية، بل عبر الاتصال بمصائر الإنسان الفلسطيني وحياته وتفاصيلها المعيشة وأحلامه المجهضة، وقد تمركزت جميعاً حول وحيال إيليا سليمان، وللكاميرا في هذا السياق أن تكون ذاتية، وهي تحمل القدرة على أن تكون موضوعية في الوقت نفسه، وإن كانت غير معنية بتلك الأخيرة.

يلتقي فيلم (إن شئت كما في السماء) مع (يد إلهية) (جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان ٢٠٠٢)، أكثر من أفلام سليمان الأخرى، فسليمان هو منطلق الفيلم ومستقره، وليتأسس حوله كل ما يود تصويره وقوله، ولعينيه أن ترسما واقع فلسطين، وتحديداً مدينته الناصرة، في استكمالٍ لأسلوبه في بناء فيلمه

إيليا سليمان

الكوميديا سواء كانت سوداء أم بيضاء هي دليل على الحياة وفعل مقاومة حياتي وإبداعي









مشاهد من الفيلم

على مشاهد يسهم سليمان نفسه بمتوالياتها السردية واتساقاتها بوصفه شخصية حاضرة في جميع أفلامه، أو عبر المكان والشخوص وهي تظهر كما لو أنها على خشبة المسرح تؤدي أدوارها وتجسد حكاياتها وتمضي، ولعل اللقطات الثابتة التي يكثر منها سليمان، تخدم هذا الغرض، ففي (يد إلهية) يبدأ من مجموعة من الشبان يلاحقون (بابا نويل) ومن ثم يطعنونه من دون أن ينزف دماً، وكذا في (إن شئت كما في السماء) فإن القس وهو يقود قدّاس الفصح، يصل إلى الكنيسة منادياً بفتح الأبواب، فإذا بمجموعة من الشبان في داخلها قد أوصدوها، وهم ممتنعون عن فتحها، فيضطر للتخلص من رقته وعطفه، ويستعمل العنف لإخراجهم وفتح الأبواب وهو يقول (سامحني يا الله!).

إيليا سليمان في (إن شئت كما في السماء) أكثر تمركزاً حول الذاتي من (يد إلهية) بالمعنى البيوغرافي والرصدي، وغير معني بتقديم قصة حب على الحاجز، وتقديم مشاهد على شاكلة عبور البالون، الذي يحمل صورة الزعيم الراحل ياسر عرفات متخطياً الحواجز العازلة، كما أن الإسرائيلي لا وجود له، لولا مشهد سيارة الشرطة التي تمضي بمحاذاته والشرطيان (السائق ومن يجلس إلى جانبه) يتبادلان النظارات الشمسية وينظران إلى المرآة أمامهما من دون أن يلقيا عليه ولو نظرة، بينما الفتاة المعتقلة معصوبة العينين في المقعد الخلفي، تنظر إليه كما لو أنها الوحيدة التي ترى.

ينتقل سليمان في جديده إلى باريس، وبعدئذٍ إلى نيويورك، ويتضح للمشاهد أن الدافع وراء سفره هو البحث عن تمويل لفيلمه، والذي لن يحصل عليه، ففي فرنسا يقول له المنتج المتحمس للقضية الفلسطينية، بأن فيلمه ليس فلسطينياً كفاية، طالما أن جزءاً منه يصوّر خارج الأراضي الفلسطينية، وفي نيويورك، لا يجدي نفعاً كل ما يقوله عنه الممثل المكسيكي غايل برنال، كأن يقول: (صحيح أنه فلسطيني لكنه يخرج أفلاماً كوميدية)، كما أن مشاهد سليمان المجازية، التي يؤسس عليها استقراءه السينمائي للواقع، تحدث في باريس ونيويورك، حيث نشاهد رتل دبابات أمام بنك فرنسا، ونقع على لعبة الكراسي حول بركة في حديقة، ونحو ذلك.. ومع انتقاله إلى نيويورك فإن سليمان سيتكلم للمرة الأولى في الفيلم، وإن لم يتعدَّ حديثه الكلمتين، حين يسأله سائق التاكسي عن بلده، فيقول له أنا فلسطيني من الناصرة، فيسر السائق النيويوركي أيما سرور، لأنه يقابل للمرة الأولى إنساناً فلسطينياً من بلد السيد المسيح.

تظهر نيويورك في الفيلم وكل سكانها يحملون أسلحة كما في منام سليمان، وتظهر علينا فتاة بجناحي ملاك وقد ارتدت سترة عليها علم فلسطين، تصيب رجال الشرطة بحالة استنفار قصوى، تدفع بهم إلى ملاحقتها بالعشرات، لا بل الاستعانة بطائرة مروحية، ولعل الرمز واضح في هذا السياق، ويتمكن رجال الشرطة من إلقاء القبض عليها، و تتلاشى ويبقى جناحاها، وهي أشبه بفتاة (النينجا) الطائرة في (يد إلهية)، والتي يطلق عليها الجنود الإسرائيليون الرصاص من كل حدب وصوب، إلا أنها ترتد عنها.


من فيلم «الزمن الباقي»


من فيلم «سجل اختفاء»

يمكن استعادة مشاهد كثيرة من (إن شئت كما في السماء) من تلك التي يندمج فيها الجمعي بالفردي، والكيفية التي يقارب فيها الفرد/المخرج الحاصل في هذا العالم، والتي يمكن رصدها عبر ما عرف بثلاثية سليمان الروائية الطويلة (سجل اختفاء، ويد إلهية، والزمن الباقي)، وليحتاج عشر سنوات ليخرج علينا سليمان بجديد، بما يدفع للقول، إن الثلاثية أمست رباعية الآن، ولينال (إن شئت كما في السماء) جائزة النقاد في الدورة الأخيرة من مهرجان كان السينمائي، وتنويهاً خاصاً من لجنة التحكيم برئاسة المخرج المكسيكي أليخاندرو إناريتو.

يعتمد سليمان الأسلوب القائم على متواليات سردية لشخصيته الحاضرة في جل أفلامه

يتأسس فيلمه حوله فهو منطلق الفيلم ومستقره



ميشيل خليفي

هاني أبو أسعد

مي المصري



حارات تطوان القديمة

تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- انكسارات الذات في «مرايا الجنرال»
- فضاءات الجسور في الرواية العربية
- سيرة حياة الأب بقلم ابنته..
- رسم الشخصية بين الثبات والنمو والتحول في «الشعور بالغيرة»
- يوميات الأدب التفاعلي وحوار الثقافات
- البُعد اللساني في النص القانوني: الإمارات نموذجاً
- رواية «كوم الخادم» وكنزها الملعون.. سرد متعدد الرؤية
- مصطلح التاريخ

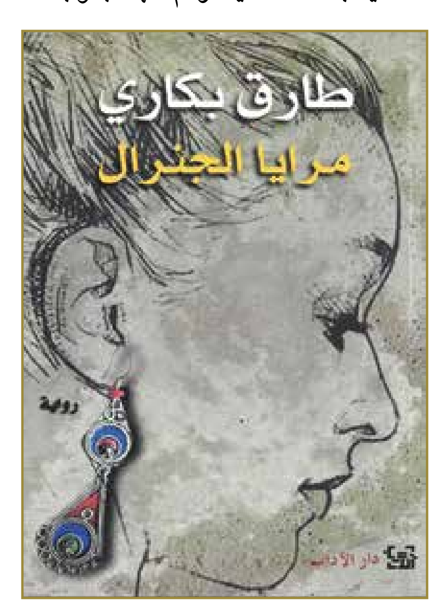


انكسارات الذات في «مرايا الجنرال»


د. هويدا صالح

رواية (مرايا الجنرال) للكاتب المغربي طارق البكري، التي صدرت عن دار الآداب ببيروت، تطرح أسئلة الهوية الفردية، التي تخص أبطال الرواية، أو الهوية الجمعية التي تخص رؤية الذات الساردة للعالم وعلاقتها بالآخر، فبطلها الجنرال قاسم جلال، الذي قدم إلى ليكسوس المدينة المتخيلة ـ يخبرنا السارد أنها في المغرب ـ قدم من فرنسا لتسلم مهامه كحاكم جديد لها بعد تقاعد الجنرال السابق عليه الملقب بالمير.

وعلى ظهر السفينة يلتقي بجواهر، التي تهيم حبا بسيمون، الذي يؤمن أن الثورة وسيلة التغيير الوحيدة لمواجهة الظلم، لكن جواهر تتساءل عن ماهية الحب في مدينة تمور بالعنف والقتل والخيانة، وتدور الأحداث وتتعقد العلاقات، وترتبك إلى حد أنك (لا تجد مدخلاً لفك طلاسمهم، أو فهم كتل اللزوجة التي تنام بين جماجمهم الصلدة، ملائكة حينا، وأوباش حيناً آخر، تركيبتهم النفسية بالغة التعقيد، رغم أنها تبدو بالغة البساطة، حاربت حبنا المدينة قاطبة، فعلت ذلك على نحو بالغ المواربة، بالغ الإيلام).



تطرح الرواية أسئلة إشكالية الوجود وفلسفته بشكل عميق، ولا تكتفي بالحكاية البسيطة السهلة التي تبدأ من لحظة زمنية ما وتنساب حتى تصل إلى أخرى، إنما هي رواية تدرك كنه الزمن النفسي وتتلاعب به لتتمكن من الغوص في النقطة الأعمق فينا، تحاول أن تكشفها بمشرط حاد، تحاول أن تعري مفاهيمنا عن أنفسنا وعن الآخر.

كما وتطرح الرواية أيضاً أسئلة الوجود الكبرى، فالجنرال المغربي الذي ترك المغرب وسافر إلى فرنسا بعد التحرر من الاستعمار الفرنسي يقع في يد المحتل مجدداً؛ ليمحو هويته، فرغم اغترابه في المكان بتركه لوطنه، يحدث له اغتراب آخر، إنه اغتراب وتغييب هوياتي، فيتم محو ذاكرته، كما يتم تغيير معالمه النفسية وإعداده ليكون وحشاً مستبداً يعود إلى المدينة المتخيلة ليحكمها بالحديد والنار ذاكرتي كانت مسروقة، لا أدري قبل أن أصحو أين كنت.. خلاء موحش كان يفترش ذاكرتي، وكنت خائفاً لا أدري لماذا أو مم؟).

في محاولة لاستعادة ذاكرته التي تم محوها، يذهب إلى الطبيبة النفسية (ليلى) التي تكون هي الأخرى فريسة محو من نوع آخر، فهي تكتشف أنها ابنة بالتبني لأبوين غريبين عنها، فتحاول جاهدة أن تبحث عن هويتها الحقيقية ووالديها الحقيقيين؛ إنه سؤال الهوية الفلسفي العميق الذي يتم طرحه عبر الرواية.

يتجلى العنوان داخل الفضاء النصي، من خلال علاقته المضطربة مع المرايا، حيث تمّ استغلاله على يد الممرضة (جوزفين) أمام المرايا، وظلت هذه وسيلة من وسائل الإشباع النفسي بالنسبة له، لعله يسكت صوت القهر الذي مورس عليه يوماً ما، ويعذب ضحاياه أيضاً أمام المرايا. إنها مرايا الجنرال التي يتخذها وسيلة للاستشفاء النفسي، لكنه لا يفلح، فيذهب إلى الطبيبة لتكشف له فظائعه أمام المرايا النفسية.


طارق البكري

اعتمد الكاتب على تقنية الرسائل التي يتناوب مرسلوها السرد، حيث يتحدثون بضمير المتكلم، ما يوفر للكاتب كرنفالية وتعدداً للأصوات، بتعدد الرؤى وزواياها، فنجد صوت قاسم يحكي الحكاية من زاوية رؤية مختلفة عن سيمون، ليلى، وجواهر، وتسير الأحداث في خطين زمنيين منفصلين، الأول بين نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، والثاني منتصف تسعينيات القرن الماضي، فيما تدور معظم الأحداث في مدينة ليكسوس الوهمية.

يراوح الكاتب بين الشاعرية في بلاغتها واللغة البصرية في مشهديتها، وخاصة في وصف أقبية التعذيب في السجون، أو علاقة قاسم المضطربة بمحيطه نفسياً.

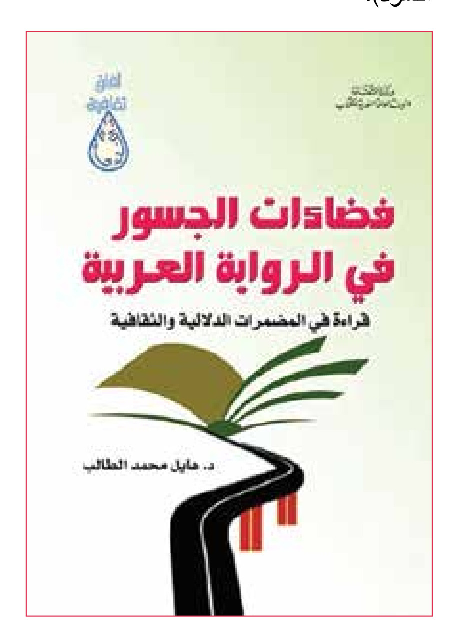
كما استطاع الكاتب أن يبني شخصياته بما يتناسب مع رغبته في كشف القهر النفسي، الذي يمكن أن يتعرض له الإنسان إن وقع في فخ الاستبداد والمعاناة: (لا أدري من أين جئت، حين أمعن في استرداد الماضي، أصاب بالخيبة والأسى، ذلك أنني أرتطم حقاً بكثير من الأحداث والوجوه والأسماء، لكن كذلك أحس أن هناك فراغات جمة، وأنه بين الأحداث المهمة والتي لاتزال راسخة في الذهن خلاء يعسر علي أن أستجلبه، ذاكرتي تخيلي أنني لا أجد في جارورها أية صورة عن طفولتي.. كأنني ولدت وفي عمري ثلاثون سنة! أيعقل أن يولد الإنسان كبيرا؟).

ينهي الكاتب الرواية بنهايتين، الأولى، على لسان ليلى الحداد، التي حاولت أن تنقذ قاسم من الإعدام، بعد الانقلاب الذي حدث ضده، وفيها تكشف جوانب أخرى لم يكن يعرفها القارئ عن قاسم وعلاقته بطبيبته النفسية، والثانية، رسالة أرسلها قاسم إلى جواهر.

فضاءات الجسور في
الرواية العربية


د. نفيسة الزكي

مع مطلع سنة (٢٠٢٠) صدر للكاتب هايل محمد الطالب عن الهيئة العامة السورية للكتاب، وضمن سلسلة (آفاق ثقافية)، عمل بعنوان (فضاءات الجسور في الرواية العربية: قراءة في المضمرات الدلالية والثقافية)، وقد انطلق في قراءته هذه من رؤية تأسيسية مفادها (أن المكان هو الصورة المرجعية الجغرافية، أما الفضاء، فهو الصور المُتخيلة أو المُضمرة، التي تضفي على المكان أبعاداً جمالية وشعرية وفلسفية وثقافية، تجعله غير متطابق مع الواقع، أو تجعله فضاء آخر لا يتعالق مع الوجود. وبذلك فإن مقاربة المضمرات هي قراءة للسمات التي تمنح هذا السرد نكهة خالصة، ومقاربة راصدة للأبعاد الثقافية والدلالية لهذه الثيمة المكانية (الجسر) باعتبارها فضاءً دالاً في فعل الكتابة. من هنا تحاول فك هذه الرموز الثقافية والدلالية والرمزية والإيديولوجية، التي تتداخل وتتشابك بنيوياً في تشكيل السرد).



وتكمن أهمية هذا العمل النقدي حسب ما صرح به الكاتب، في كونه محاولة للكشف عن مكونات ثيمة مكانية لم يُلتفت إليها باعتبارها (محرقاً مولداً للكتابة الروائية، أو باعتبارها عتبة نصية من ناحية، ومن ناحية أخرى هي رغبة في الغوص في مكان جزئي، على خلاف العادة في الدراسات المكانية، التي تتناول مكاناً كلياً عاماً متسعاً، ثم تحاول تفصيل جزئياته).

في التمهيد، توقف هايل الطالب عند مصطلحي المكان والفضاء، وما يكتنفهما من غموض واختلاف، مؤكداً أن المكان هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده، أو هو مجموعة من الأشياء المتجانسة أو الأشكال المتغيرة، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة والعادية مثل الاتصال والمسافة. أما الفضاء؛ فهو أعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، لأن الأمكنة في الروايات تأتي عادة متقطعة، تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، لذلك لا يمكن الحديث عن مكان واحد في الرواية، وبالتالي فمجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن يطلق عليه اسم فضاء الرواية.

وبعد أن تحدث الكتاب عن مصطلحي المكان والفضاء، انتقل بنا إلى الحديث عن مفهومي الجسور والتجسير لغةً واصطلاحاً ودلالة، ليغوص بنا بعد ذلك في بحر أعمال روائية عربية شغلت ثيمة (الجسر) فيها حيزاً ما: نصياً أو مكانياً أو دلالياً، مثل رواية (جسر بنات يعقوب) لحسن حميد؛ فهي رواية احتفت بالمكان، بطلها كان الجسر وما يحيط به، كما أنها رواية حاولت تجاوز أهم ما ميز رواية المكان الفلسطينية، من كونها كانت تنطلق من حق الذات في المكان.


هايل محمد الطالب

ومن الروايات العربية التي تناولها الكاتب بالدراسة والبحث كذلك، رواية عبدالرحمن منيف (حين تركنا الجسر) والتي رأت النور سنة (١٩٧٤)، فالسارد ينطلق من المكان الجزئي (الجسر) ليبني عملاً روائياً شكل تحولاً على الصعيد الفني لتجربة منيف خاصة، ولتجربة الرواية العربية بشكل عام.

ومن الأعمال كذلك التي سلط عليها الكاتب الضوء في كتابه هذا، روايتان جزائريتان، اتخذتا من المدينة الجزائرية قسنطينة حيزاً مكانياً للسرد وفضاءً حاملاً لإمكانياته ودلالاته؛ وهما رواية (الزلزال) للطاهر وطار، ورواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي. فالجسر في الروايتين مثّل مكاناً فنياً جمالياً على عكس دلالته الثابتة، وذلك من خلال تشابكه الوثيق مع الشخصيات.

أما الفصل الأخير من هذا الكتاب (الجسور عتبات ومتون: حفريات في دسائس العنوان ومضمراته وعلاقاته بالمتن السردي)؛ فقد جاء شمولياً للروايات العربية التي أولت اهتماماً بالغاً للجسور في عتباتها النصية، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: رواية (الجسر الأزرق) للروائي المصري صلاح مطر، ورواية (جسر الموت) للروائي السوري باسم عبدو، ورواية (سوريو جسر الكولا) للروائي السوري ياسين رفاعية، ورواية (عناق عند جسر بروكلين) للكاتب المصري عزالدين فيشر، ورواية (جسر اللوا) للكاتب السوري داود أبو شقرة، ورواية (جسر الشيطان) للروائي المصري عبدالحميد جودة السحار، ورواية (جسر الجميلات) للكاتبة المغربية حنان درقاوي وغيرها.

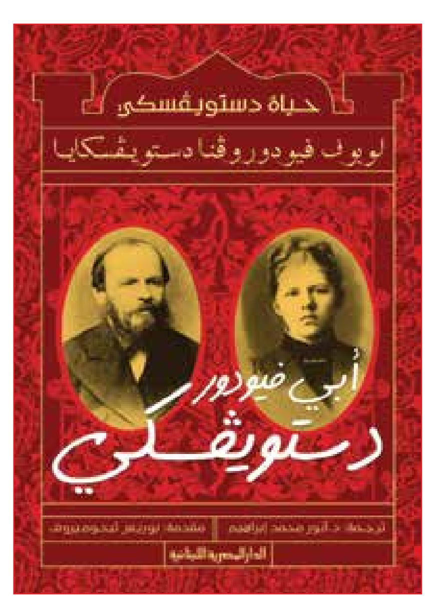
سيرة حياة الأب بقلم ابنته..

دوستويفسكي كاتب روسيا الأعظم


سعاد سعيد نوح

هناك فرق في المفهوم بين السيرة الذاتية، التي يكتبها أديب أو روائي ما عن نفسه، والسيرة الغيرية التي يكتبها شخص ما عنه، مقرب منه أو حتى لم يعاصره، وقد وضع لها النقاد اشتراطات وسمات لم تتوافر لكثير ممن تصدى لكتابة سيرته الذاتية، لكن هل يقع كاتب السيرة الغيرية في تلك الصراعات والرغبة في الانتقاء والتدقيق، فيما يقدم من جوانب السيرة، أم يطلق لنفسه العنان ويكتب بحرية كاملة، دون التخوف من الكشف، كشف المسكوت عنه في حياة الكاتب الذي نقرأ عنه؟ وماذا لو أن ابنة كاتب ما كتبت سيرته الذاتية، هل تقع في ذات الصراع، أم تقف خارج الكادر وترى والدها من زاوية رؤية جديدة، قد تكون رؤية تشريحية جريئة؟

هذا ما فكرت فيه وأنا أطالع كتاب (حياة دوستويفسكي) الذي كتبته عنه ابنته لوبوف فيودوروفنا دوستويفسكايا، وترجمها عن الفرنسية المترجم المصري أنور إبراهيم، وقد صدر عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة (٢٠٢٠).



لم يكن دوستويفسكي مجرد روائي أنتج لنا مجموعة رائعة من الروايات الروسية مثل: (الجريمة والعقاب، والأخوة كارامازوف، وبيت الموتى، والأبله، والمقامر، ورسائل من تحت الأرض) التي تعد أول رواية وجودية أثرت في كثير من الفلاسفة من بينهم جان بول سارتر، وغيرها، بل هو فيلسوف حاول الغوص في النفس الإنسانية لتصوير الصراع النفسي الذي مرّ به مجتمعه، بل ويُعد من أهم الروائيين، الذين اعتمدوا على إبداعه علماء النفس لقراءة النفس البشرية، وما تتعرض له من صنوف القهر النفسي والاجتماعي والسياسي، إنه الروائي الروسي فيودور دوستويفسكي.

كتبت السيرة لوبوف ابنة الكاتب، وهي بالمناسبة روائية وكاتبة مسرحية مثل أبيها، لكنها لم تحقق شهرته، ربما أصابتها لعنة أبناء المشاهير، كما أشار الكاتب الروسي بوريس تيخوميروف في مقدمته للكتاب، إذ إن تجربتها ظلت غير محسوسة في ظل إبداع والدها العظيم، وقد يكون إبداعها متواضعاً كما تعامل معها النقد الروسي، منذ بداية كتابتها للمسرح وهي في العشرينيات من عمرها، لكن من يقرأ الكاتب يجد لغة سلسلة وعذبة وأفكار متماسكة وقدرة على تقديم صورة ذهنية عن والدها؛ ما يشي بقدرتها الإبداعية التي ربما ظلمت بسبب لعنة مقارنتها بأبيها، فهكذا هم أبناء المشاهير الذين نحاسبهم بمستوى آبائهم الإبداعي، وربما لو قرأنا لهم بعيداً عن المقارنة المجحفة لوجدناهم حققوا منجزاً إبداعياً لا بأس به.

صدر الكتاب في أوروبا، وتحديداً في ألمانيا بمناسبة مرور مئة عام على ميلاد دوستويفسكي، في منتجع (باد إمس) الألماني وهو المنتجع الذي زاره الكاتب مراراً للاستشفاء؛ ما دفع لوبوفا، وهو اسم التدليل الذي كان يطلقه والدها عليها، إلى إعداد بحث بيوجرافي مكرس لحياة والدها، ضمنته الكثير من ذكرياتها معه. وحين صدرت تلك المذكرات اكتسبت شهرة


أنور إبراهيم

واسعة في أوروبا لم تحققها لوبوفا من نشر أعمالها الأدبية.

نفهم من خلال حديثها أنها نشرت سيرة والدها في أوروبا بدلاً من روسيا؛ لأن مئوية ميلاده حانت مع اندلاع الثورة البلشفية في روسيا، وساعتها اعتبره البلاشفة ضد ثورتهم، لذا لم تفكر أن تصدرها في روسيا.

ومن الأسباب الأخرى التي دفعتها إلى إصدارها في أوروبا، هي أن والدها كاتب عالمي تخطى حدود القومية الروسية منذ عقود طويلة، ومن حقها أن تصدر المذكرات في أوروبا.

ويغطي الكتاب مراحل مهمة في حياة دوستويفسكي، ومنها زيجته الأولى التي لم تسفر عن أبناء، وتورطه في مؤامرة على القيصر، واعتقاله في سيبيريا، وعودته من المعتقل وقد وُلد من جديد، متحمساً لمواصلة الكتابة وإنتاج الروايات، والديون التي غرق فيها بسبب حمايته لشرف عائلته ورغبته في سداد ديون شقيقه الأكبر (ميخائيل) وهو ما أثقل كاهله، وورطه مع ناشر حاول استغلاله، ثم تعرفه إلى زوجته (أنَّا) والدة (لوبوف) مؤلفة السيرة.

سيتعرف القارئ العربي إلى سيرة غيرية، كتبتها ابنة أديبة عن عملاق الأدب الروسي والعالمي في محاولة لتصحيح الكثير من المعلومات المغلوطة عن (فيودور دوستويفسكي)، وسيكتشف القارئ تحولات حياة دوستويفسكي، وكيف كان نبيلاً شريفاً، محبّاً للخير، وللإنسانية، وللفقراء، منحازاً للفلاحين الروس، غير متعال على أبناء وطنه من الطبقات السفلى، بل تسبب نبله هذا في أن يخضع للابتزاز المادي من أقرب أقاربه، ومنهم أبناء أشقائه، وربيبه من زوجته الأولى.

رسم الشخصية بين الثبات والنمو والتحول

في «الشعور بالغيرة»


مصطفى غنايم

يتناول كتاب (الشعور بالغيرة) الذي صدرت طبعته الأجنبية عن شركة Hachette Children's Book، وصدرت طبعته العربية عام (٢٠١٨) عن دار نور المعارف للنشر والتوزيع بترجمة سلمى محمد، ظاهرة الغيرة، بوصفها واحدة من المشاعر والأحاسيس السلبية التي تسيطر على الإنسان/ الطفل في أحايين كثيرة، وذلك إذا لم يستطع أن يوظفها لتطوير الذات، وتحقيق التنافس الشريف، فإنها تصيبه بالاكتئاب والحزن، وتدمر نفسيته، وتشعره بالإحباط، فضلاً عن اكتساب كراهية الآخرين.

وقد نوع المؤلف (كاي برنهام) في مظاهر الغيرة وأساليبها ما بين الرغبة في الاستحواذ على ممتلكات الآخرين، أو الغيرة من نجاحهم وتفوقهم؛ فجعل (مريم) تغار من أخيها الأكبر لأنها تنام قبله، في حين يُسمح له بالسهر، متناسية ما تتمتع به من بعض المزايا دونه، كما جعل (إيمان) تتمتم من امتلاك زميلها (جاسر) لوح التزحلق الإلكتروني الجديد، في حين كان (أحمد) يتنهد غيظاً لأنه كان يود أن يقتني حيواناً أليفاً مثل الكلب الذي تمتلكه خالته (منى).

وفي سبيل سرد بعض مظاهر الغيرة؛ فقد وظف الكاتب الألفاظ المعبرة والجمل الموحية عن ذلك الشعور السلبي لينفر الطفل منه، ما يدفعه لمحاولة التخلص منه، ومن آثاره المدمرة التي تصيب الإنسان، وتؤثر في مشاعره وأحاسيسه، بل في تصرفاته وانفعالاته تجاه نفسه والآخرين، وهو ما دلّت عليه الكلمات والجمل التي تعبر عن الغيظ والغضب والانفعال، مثل: (قالت مريم وهي عابسة الوجه، بينما تلكم وسادتها)، و(كانت مريم تنفخ، وهي تركل دميتها داخل غرفتها)، و(قالت إيمان بينما تركل صخرة في فناء المدرسة)..

وقد أورد المؤلف طرائق متباينة للسيطرة على الشعور بالغيرة، ليتدرب الأطفال على التحكم في انفعالاتهم، وذلك من خلال رسم شخصية (ليلى) الشخصية المحورية في هذا العمل، والتي وظفها المؤلف لتجسيد التعامل الإيجابي للسيطرة على ذلك الشعور؛ فكانت في أغلب أحداث القصة هي التي تنصح أصدقاءها بالهدوء والتفكير والتعقل، بل وتقدم لهم حلولاً عملية ناجعة لكل مشكلة، فوجهت مريم إلى أن تنظر إلى ما تميزها به أسرتها على أخيها، وأرشدت إيمان للادخار حتى تستطيع أن تشتري قرصاً إلكترونياً جديداً مثل صديقها، كما استأذنت خالتها في التشارك في اصطحاب الكلب الأليف (أوسكار) لتلعب به مع أخيها (أحمد).



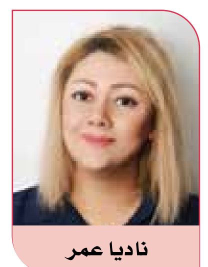
وإذا واصلنا تحليل رصد رسم الشخصيات وتوظيفها فنياً، فإننا نجد أن الكاتب جسد شخصية (مريم) نامية متطورة إزاء الأحداث، ليغرس في نفوس الأطفال القدرة على التفاعل بإيجابية مع الشعور بالغيرة، وذلك حين جعل (مريم) تتطور مع السياق الفني والدرامي، وتتعلم من المواقف، وتقوم بنصح صديقتها بالهدوء، وتوجهها للمشاركة في إحدى الرياضات، حتى تتمكن من أن تفوز في المسابقة العام المقبل، وهو الأمر ذاته الذي تكرر مع شخصية (أحمد) الذى استوعب الدرس جيداً؛ فتعلم المشاركة، وطلب من أخته أن تشاركه انتصاراته، بوضع الميدالية التي حصل عليها حول عنقها.

وثمة نقطة أخيرة في إطار تحليل رسم وتجسيد الشخصية، وهو التناقض في شخصية (ليلى) في نهاية الأحداث عن بدايتها؛ إذ صورها المؤلف تفشل في التحكم في مشاعرها تجاه أخيها، وزملائها، حين حقق الفوز في المسابقات الرياضية، بالرغم من أنها كانت تتسم بالرزانة والحكمة في بداية العمل، وكانت هي التي توجه أصدقاءها للتصرف الإيجابي، والسيطرة على النفس للتحكم في الغيرة، وهو ما صوره المؤلف بقوله: (تجهمت ليلى؛ فأحمد نفذ ما كانت تخطط للقيام به؛ فقد فاز والجميع يشجعونه هو الآن، وليس هي!).

بيد أن الكاتب لم يشأ إلا أن يجسد (ليلى) في ختام القصة فرِحة وفخورة بقدرتها على توصيل رسالتها إلى أصدقائها، الذين عملوا بنصائحها، وتمكنوا من التحكم في مشاعرهم، حتى أصبحوا أيضاً يرشدونها إلى ذلك الأمر، وهو ما أورده المؤلف في النهاية بقوله: (ابتسمت ليلى بسبب استخدام كل نصائحها، وربما تكون نصائح مفيدة في النهاية، فهي لم تعد تشعر بالغيرة بعد الآن).



يوميات الأدب التفاعلي وحوار الثقافات


نادیا عمر

ظهرت عدة دراسات نقدية في السنوات الأخيرة، حول مفاهيم الآداب الجديدة وطرقها وارتباطها بالعالم الجديد، متمثلاً بثورة المعلومات ونظامها المعرفي، وهذا ما سنلتمسه في كتاب (الأدب التفاعلي وحوار الثقافات) لمؤلفته د. بهيجة مصري إدلبي الشاعرة والناقدة والروائية المعروفة.

جاء هذا الكتاب خمسة فصول، وسعت، بحسب تعبيرها، إلى توضيح مفهوم الحوار بين الثقافات، كرؤية فاعلة من أجل مستقبل الوجود الإنساني، ثم توجهت لتوضيح مفهوم العولمة والعولمة الثقافية ومفهوم الهوية الثقافية، لتتوقف عند مفهوم الأدب التفاعلي. في هذا الصدد أشارت إلى أهمية تحديد بعض الحتميات في الحوار بين الثقافات، لأن الحوار على حد قولها هو مفتاح المعرفة، وهو الشكل الأرقى والشكل الوحيد، الذي بواسطته تتخطى مفاهيم العولمة الثقافية، المتصلة بمفهوم الهيمنة، والوصول بها إلى عولمة أكثر اتصالاً بالإنسان، وإنجاز أدب يتواصل مع التقنيات والثورة في المعلومات،



دون أن ينزاح عن بعده الإنساني.

إلى ذلك فقد تناولت د. إدلبي، في الفصل الثاني مفهوم العولمة، وقالت إن مصطلح العولمة يكتنفه الغموض، وتتجاذبه الإشكاليات والأفكار والتأويلات والمعاني، لأنه من المصطلحات المتحركة غير الثابتة، فهناك من يرى العولمة، أنها إمبراطورية من الفوضى كما سمّاها سمير أمين في كتابه (إمبراطورية الفوضى)، ورأى آخرون بأن أوهام العولمة أكثر بكثير من حقائقها، مثل بول هيرت وبرهام تومبسون، والبعض الآخر جعلها مشروعاً تاريخياً كمشروع التنمية، والذي يسعى لترسيخ الرأسمالية بشكل بديل من خلال إدارة اقتصادية عالمية.

ولاحقاً تساءلت الكاتبة، هل تهدد العولمة هويتنا الثقافية، أي هل تؤدي بنا إلى حالة من الضياع والتلاشي؟ وتجيب أن هناك اتجاهين؛ الاتجاه الأول: وهو الذي يرى نظام العولمة فتحاً كونياً وخلاصاً للبشرية، دون أخذ السلبيات المؤثرة في الوجود الإنساني.

والاتجاه الثاني: وهو الذي يقول بخطر العولمة وتهديدها لهويتنا ويطالب بالحفاظ عليها والدفاع عنها والتحصن، من أجل الإبقاء على خصوصيتنا في هذا العالم.

وتكمل قائلة: إذاً نحن أمام مفهومين في تأويل العولمة الثقافية، وكلا المفهومين يفضي إلى فرض النموذج الثقافي الغربي، ولكن الثقافات الحية والثقافة العربية منها لا تخشى طوفان العولمة، ولا تغلق أبوابها أمام المتغيرات والتطور، وهنا تأتي العوامل الذاتية لكل ثقافة ومقدرتها على إثبات وجودها، دون أن يتحول هذا الوجود إلى حالة من الضياع وفقدان الهوية والخصوصية.

ثم تناولت عملين في مجال الأدب التفاعلي، وهما رواية (شات) لـ د. محمد سناجلة، وقصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر مشتاق عباس معن، لتركز على تحليل النص الإبداعي وإعطائه مساحة أوسع من التحليل، لأنه بحسب قولها هو الأساس المكون للنص التفاعلي، وما عدا ذلك من تقنيات، إنما هي عوامل مساعدة لتحقيق سمة التفاعل الأدبي مع المتلقي.

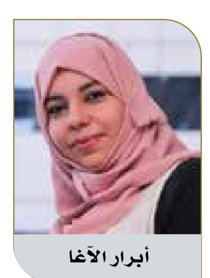
ووصفت رواية (شات) الواقعية الرقمية، بأنها خلق يتشكل من هطول رقمي غيبي من أفق المعنى، إلى تشكيل معرفي يؤول المعنى بعالم افتراضي، وكأنه تأويل الخيال بالأرقام وتأويل الأرقام بثورة المعلومات، التي فتحت آفاق المعرفة والمغامرة دون حدود، وحيث الإسقاط للمعنى يأخذ شكل كلمة (شات) المستلة من معجم الشبكة العنكبوتية كلفظة دالة على حالة اللقاء والحوار بين العوالم الافتراضية، وفيها لغة جديدة كشفت عن مساحة أخرى أدركها د. سناجلة بالتجربة، لتشكّل أسرار هذا العالم الذي تحول إلى أيقونة في نسيج فضاء الأزرق السبراني.

أما في قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) فلم يمض الشاعر مشتاق عباس إلى حدود تعقيد التلقي وإثقاله بأحمال التقنية، بل اكتفى بالاختيارات البرمجية البسيطة المعمول بها في كل المواقع، كالشريط الإخباري، وهكذا يحافظ على المسافة المناسبة بين العمل الرقمي الطامح للريادة، وبين بيئة المتلقي المفترض لهذا العمل وشروطها الثقافية والتقنية.

وأوضحت المؤلفة، أنه لا بد من التأكيد على أن العالم والنظام العالمي الجديد، أفق يصنعه الإنسان، فإما أن يكون أفقاً خصباً أو رمادياً، بالتالي فالمستقبل رهن بوعي الانسان وعياً كونياً حضارياً تفاعلياً، وهنا يمكن دور الأدب التفاعلي، الذي فتح آفاق الرؤيا الإنسانية من أجل مستقبل أفضل.

الأدب التفاعلي وحوار الثقافات، د. بهيجة مصري إدلبي دائرة الثقافة الشارقة (٢٠١٤)، الصفحات (١٤٤) من القطع المتوسط.

البُعد اللساني في النص القانوني: الإمارات نموذجاً


أبرار الآغا

(البُعد اللساني في النص القانوني: الإمارات نموذجاً)، كتابٌ صادرٌ عن دائرة الثقافة بالشارقة (٢٠٢٠) ضمن سلسلة رسائل جامعية، للدكتورة رانية شاهين، تسعى فيه إلى بيان المميزات التي امتازت بها النصوص القانونية الإماراتية، وذلك بتوظيف المقاربة الثلاثية في أبعادها اللسانية والنصية والتداولية.

وتعد العلوم القانونية ألصق العلوم الإنسانية والاجتماعية باللسانيات؛ لما لها من سُلطة في ضبط اللغة البشرية، فهي سُلطة تشريعية مكلفة بسن القوانين والتشريعات المنظمة لحياة البشر، فوجب عليها أنْ تمتلك سُلطة نسقية تمكنها من امتلاك ناصية التشريع؛ لذلك أُدرجت اللغة القانونية ضمن قائمة اللغات المتخصصة بعلم معين.

جاء الفصل الأول، بعنوان: (المقاربة اللسانية النصية: بحثٌ في الأسس المعرفية والمنطلقات المنهجية)، وفيه مبحثان، الأول بعنوان: (نظرة أفقية للسانيات النصية)، وفيه تعقبت الباحثة نشأة اللسانيات النصية في الثقافة الألمانية وانتقالها إلى الثقافة الفرنسية، والدور الذي أحدثه الدرس اللساني العربي في تصحيح الفهم العام لمحتوى الرسالة، أما المبحث الثاني، فكان بعنوان: (النص مفاهيم وحدود)، وفيه بيانٌ لماهية النص، وطرق الكشف عن الإجراءات النصية للنص، وكيفية التمييز بين الخطابات المختلفة. وترى الباحثة أنَّ تضافر العناصر اللسانية والكفاية اللسانية والمعايير النصية، تجعل من النص خطاباً متقناً يحقق هدف العملية التواصلية.

أما الفصل الثاني، فجاء بعنوان: (المقاربة اللسانية التداولية: المجالات والإجراءات)، وفيه مبحثان، الأول: (الأرضية المعرفية للتداولية)، والثاني بعنوان: (مجالات التداولية)، التي تعد إنتاجاً فكرياً مزج بين الفلسفة والمنطق، كما أنها إرهاص من إرهاصات العلوم المختلفة، فتسعى بآلياتها التي تميزت بها إلى بيان ما وراء مدلول المنطوق، وربطه بالمحيط الخارجي، فالاتفاق الحاصل بين الجانب اللغوي والدلالي، يسمح للمتلقي والمخاطب الاستفادة من المساحة المعنوية التي جمعتها لفظة (التداول)؛ لتحقق الغاية التي سُمي لأجلها هذا العلم بالتداولية.

وناقش الفصل الثالث: (الاتساق بين النص والنّصيّة في قانون العمل الإماراتي)، وذلك بتطبيق أدوات الاتساق النحوي المضمنة في الباب الرابع من قانون العمل الإماراتي، المعنون بـ(ساعات العمل والإجازات). وتوصلت فيه الباحثة إلى أنَّ المشرع الإماراتي استطاع بتوظيفه لباب الإحالة، توضيح آليات حصول العامل على حقه في الإجازات وسبل الوقاية والحماية العمالية، كما أنَّه قلل من استخدام أسلوب المقارنة أو التفاضل في هذا الباب؛ ليثبت أنَّ التفاضل بين الأمور لن يفي بحق العامل.

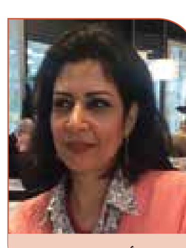


وعَرض الفصل الرابع: (الاتساق المعجمي في قانون العمل الإماراتي)، تطبيقاً لأدوات الاتساق المعجمي المضمنة في الباب الثاني الدال على النصوص القانونية الخاصة بـ(استخدام العمال وتشغيل الأحداث والنساء)، حيث أكدت النصوص حرص المشرع الإماراتي، على ضرورة إثبات حق المتدرب أو العامل بتوظيفه لظاهرة التكرار المسيطرة على مجمل النصوص الواردة، ولاحظت الباحثة قلة استخدام وسائل الاتساق المعجمي المتمثلة في: الترادف والتضاد وعلاقة الجزء بالكل والعلاقات الأخرى، كما عزف المشرع في فصل العقود عن استخدام علاقة التضاد، التي ظهرت وبقلة في الفصل الأول المتعلق باستخدام النساء والأحداث، مما يضفي عليها أهميةً في بيان الأوقات والسبل، التي قد تؤدي إلى استخدام الأحداث والنساء.

أما الفصل الخامس، فجاء بعنوان: (الانسجام النصي والمكونات الدلالية في قانون العمل الإماراتي)، وفيه طبقت الباحثة أدوات الانسجام النصي على الباب الثاني، المعنون بـ(استخدام العمال وتشغيل الأحداث والنساء)، وتوصلت فيه إلى تناسب وتناسق النصوص القانونية كافة بمختلف موادها، وكثرة ورود الجمل الفعلية؛ ما يدل على تتابع هذه الأوامر واستمراريتها عند تحقق بنودها، وكثرة أسلوب الشرط المستقبلي الدال على ضرورة تنبه الأطراف إلى عقد العمل، والمجريات المترتبة على إلغائه أو انتهائه في المستقبل، كما أنَّ المشرع الإماراتي جعل من التقديم والتأخير أداةً لبيان الجزء الأهم في النص القانوني.

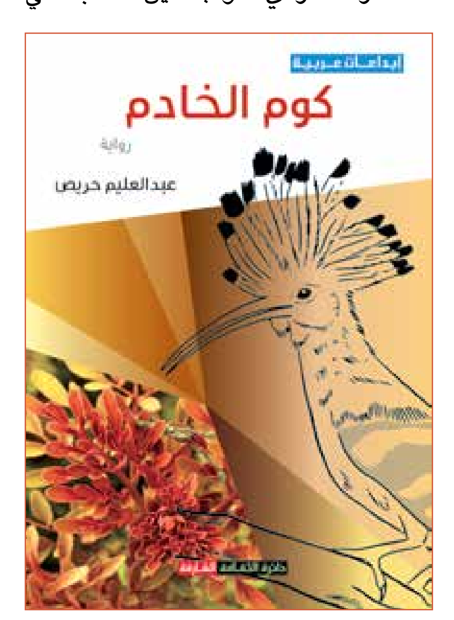
بينما جاء الفصل السادس والأخير، بعنوان: (البُعد التداولي والعلاقات الحِجاجية السياقية في قانون العمل الإماراتي)، وطبقت فيه الباحثة أدوات المقاربة التداولية الحِجاجية على نصوص الباب التاسع الموسوم بـ(منازعات العمل الجماعية)، إذ تميزت النصوص بالطبيعة التقريرية الإثباتية، التي اتضحت بالآلية الإخبارية التي طغت على مجمل النصوص المطبق عليها.

رواية «كوم الخادم» وكنزها الملعون.. سرد متعدد الرؤية


د. أمل الجمل

صدر أخيراً عن دائرة الثقافة بالشارقة رواية (كوم الخادم) للكاتب المصري عبدالعليم حريص، وقد جاءت الرواية في (١٦١) صفحة من القطع المتوسط.

و(كوم الخادم) أول عمل روائي للكاتب، فمن لحظة الهدم يبدأ المؤلف، وكأنه اختيار يُؤكد أن كل بناء جديد يحتاج إلى هدم القديم، لذلك يبدأ النص وينتهي بالهدم، ثم ينسج بينهما تاريخاً ممتداً وعميقاً لذلك المجتمع، فما بين مشهدي الدمار والاندثار في بداية ونهاية الرواية القصيرة – أو «النوفيلا» – «كوم الخادم» بتوقيع الصحافي والشاعر عبدالعليم حريص، نعيش تجربة سرد دائري مليء بالمنحنيات صعوداً وهبوطاً وفق مصائر وأهواء الأبطال، سواء كانوا شخصيات رئيسية أو محورية، حتى تلك الشخصيات الهامشية تظهر بملامح حادة قوية لتُكمل المعمار السردي، والبناءين المجتمعي



والفني لمملكة غانم، عبر خيال تعبيري رشيق ومتين، ملون بفضاءات الواقع الذي تُخصبه الأسطورة، من دون أن يتخلى المؤلف عن إشارات سياسية، يأتي بعضها مُغلفاً بـرداء شفاف مباشر من الدلالات الرمزية، وعلى الأخص ما يتعلق منها بحرب (٤٨)، ونكسة (٦٧)، وبقايا الملكية والإنجلين، وحكم الضباط الأحرار، وقوانين الإصلاح الزراعي.

أما لغة النص فواضحة غير معقدة، لكنه أيضاً يمتاز بأنه سرد يمتلك بنية لغوية متعددة الطبقات، حيث يفارق في العديد من المرات أرضية الدلالات اللغوية المباشرة، ليحوم في سماوات رمادية وأجواء فوق لغوية، حيث الدلالات المتكاثفة، التي ما تلبث بعد فكّ شيفراتها النصيّة أن يتمّ تأويلها إلى فضاءات رحبة من الدلالات الثنائية لتشكل عوالم شفيفة من المعاني والدلالات. فمثلاً هناك العديد من الاختيارات، التي تجعلنا نتساءل ونتوقف أمامها طويلاً: لماذا اختار الروائي (الهدهد) ليسقط في البئر مع هذا الغلام الذي يسكن جسده مملكة من الجن؟ هل يودّ السارد العليم بالأمور إعادتنا لقصة سليمان الحكيم؟ ولماذا اختار لبطله (غانم) أن يُصبح أول ملك على الأرض لا توجد لديه رعية؟ لماذا جرده من شعبه وأملاكه، برغم مملكته الشاسعة ولم يترك له سوى ميراث العدم؟ لماذا قرر أن يحوّل الأسماك من مصدر للخير ورمز الرزق في الثقافة الشعبية، ويستبدلها بصورة كائنات متوحشة تلتهم الأخضر واليابس في القرية؟

من زاوية أخرى، فالرواية لا تخضع لوحدة الحدث. فحدثها أكثر تشعباً وتشابكاً ومعه تتسع الرؤية، ورغم ذلك يتميز السرد هنا، بأنه قريب الشبه من حكايات «ألف ليلة وليلة»، فالمؤلف يُوظف الراوي العليم بالأمور، من دون أن يُحدد هويته، ليحكي


عبدالعليم حريص

بواسطته عدداً من القصص المتناوبة، فتبدأ من القصة الافتتاحية لتتلوها حكاية الإطار، ثم يخرج لقصة فرعية تضمينية قبل أن يعود إلى القصة الأولى والرئيسية مجدداً، ليخرج منهما إلى قصة ثالثة ورابعة، مرات ومرات، فيُكرر ذلك بإيقاع جذاب.

وهكذا نجد قواسم مشتركة بين «كوم الخادم»، و«ألف ليلة وليلة» في الأسلوب الفني المُعالج به الشخصيات والأحداث، حيث يتداخل الزمان والمكان في الحكايات، فهناك حكاية المفتتح عن غرق القرية، والطوفان، ثم الحكاية الإطار وهي حكاية غانم ومملكته والمنسوجة بمهارة بالغة، وانتقالات شديدة السلاسة مع تلك الحكايات التضمينية، التي تتداخل ضمن حكايات الإطار وتتمتع بدلالات فنية ومضمونية.

لكن اللافت أن دخول الشخصيات الجديدة كان يُنسج بتلقائية، مع المحافظة على الشخصيات الرئيسية، في ظل تغليب لتقنية الوصف الشاعري أحياناً، من دون تجسيد مواقف درامية، فالروائي متأثر بحرفته الشعرية، لكن مع ذلك، ورغم كثرة الشخصيات، وزخم التفاصيل والأحداث، فالقارئ يقفز من قصة إلى أخرى عبر الحكايات المتوالدة المتكاثرة، لكل منها بداية ووسط ونقطة صراع متفجر، لكن بعضها لا نُدرك نهاياته، إذ يختفي أبطالها كما في الحياة دون أن نسبر أغوارهم، أو أن نصل لكشف أسرارهم القابعة في قاع البئر المكينة، أو ربما هي خدعة من المؤلف لتوريط القارئ في اختراع نهايات لهم.

مصطلح التاريخ

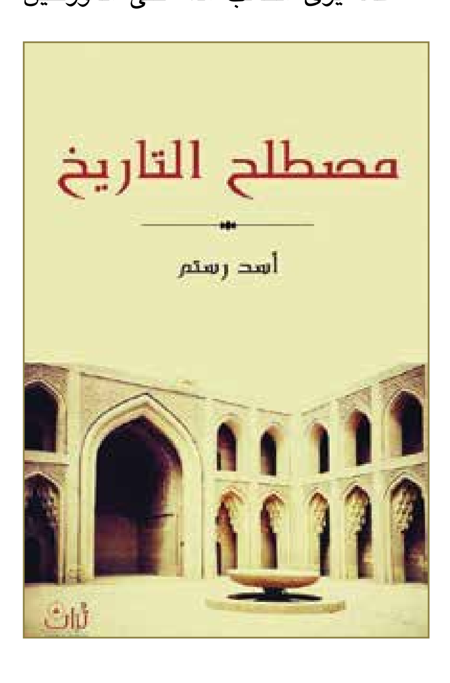
الكتاب: مصطلح التاريخ
الكاتب: أسد رستم
الناشر: هنداوي - سي اي سي-٢٠١٧


نجلاء مأمون

بداية يشير الكاتب إلى أن أول من نظموا نقد الروايات التاريخية ووضعوا القواعد لذلك هم علماء الدين الإسلامي، حيث إنهم اعتنوا بأقوال النبي وأفعاله لفهم القرآن وإقامة العدل، فأتقنوا جمع الأحاديث وتدقيقها ودراستها، وأتحفوا علم التاريخ بقواعد لاتزال في أسسها وجوهرها تعمل لخدمة الأوساط العلمية حتى يومنا هذا.

ويذهب الكاتب إلى أن عبدالرحمن ابن خلدون في القرن الرابع عشر، كتب في مقدمته (في طبائع العمران)، ما يجعلها محكماً علمياً لتفنيد الأخبار التاريخية وتمحيصها، فسجل بذلك ما يجعلنا نعترف بفضل كتابه على سائر كتب التاريخ من قبله.

كما يرى الكاتب أنه على المؤرخين



الالتزام قبل كل شيء، وأن يتفرغوا للبحث والتفتيش، عن الآثار التي تركها السلف، ويمكن تسميتها أصولاً، ويمكن أن نقول إن الرسائل الواردة إلى مجلس محمد علي باشا والصادرة منه، هي أصول لتاريخ تلك الحقبة من تاريخ العرب، كذلك توافرت الأصول التاريخية لتاريخ سوريا في هذا العصر.

ويؤكد الكاتب أنه لا بد للمؤرخ العصري المدقق من ولوج باب آخر، كي يتمكن من الوصول إلى الحقيقة، فعلية أن يدقق النظر في كل ما جمعه ليدرك كنهه، فيستعمله في تشييد ما يبنى من صروح التاريخ.

ويركز الكاتب على فكرة محورية مؤداها، أن هناك طائفة من العلوم الموصلة، لا مفر من الوقوف عليها، والاسترشاد بنظرياتها، كي نستعين بالماضي على فهم الحاضر، وتدارك المستقبل، وأنه على المؤرخ العصري التبحر في العلوم الاجتماعية والفلسفية، إذا ما أراد أن ينظر إلى باطن المجتمع الماضي ليتوصل إلى العوامل الأساسية، التي أثرت في عقول السلف، ودفعتهم لإحداث ما حدث من وقائعهم.

ويضيف الكاتب، أنه على المؤرخ من التريث والنظر في أصالة ما لديه من الأصول، ليتبين من الوقائع التاريخية حتى لا يقع في التضليل والتزوير، وأنه يجدر بالمؤرخ المدقق بعد ولوج جمع الأصول ونقدها والتمكن من العلوم الموصلة إلى فهمها، أن ينسق ما جمع من الأصول، ويتتبع خطة رشيدة في استخلاص المعلومات منها، كما أن على المؤرخ أن يعترف بداية أنه لا يمكنه الاعتماد على ذاكراته في العمل، وأن يسلم بضرورة الاعتماد على القيد والوثائق، ويذهب إلى ضرورة عدم اختلاف العلماء في ترتيب الأوراق المنثورة، وضرورة عمل فهرس عام للأصول من هذه الأوراق، يكون على أساسها تدوين النصوص بكاملها، إما بموجب تواريخها أو بحسب


أسد رستم

الأماكن التي وجدت فيها، وليذكر المؤرخ، أن ترتيب النصوص يكون على أساس تواريخها ضروري في أغلب الأحيان، وذلك لأنه يوضح تسلسل الرواية، والحوادث المروية، والمسببات في وقوع الأحداث الواردة بها.

ويمكن تفسير النص كما يذهب الكاتب على وجهيين، أولهما تفسير ظاهر النص، وثانيهما إدراك غرض المؤلف، فعلى المؤرخ المدقق المنقب محاولة الإلمام بلغة النص، وعليه أن يدقق في لغة أهل عصر هذا النص؛ أي الذي عاش فيه راوي النص.

ويؤكد الكاتب أن تاريخ تفسير الأعمال الإسلامية، يعد أفضل طرق المؤرخين على الإطلاق، حيث يفسر القرآن بالقرآن.

كما يشير الكاتب إلى تطور معاني المفردات من عصر إلى عصر، ومع تغير الظروف والأحوال، ولذلك يستعين المؤرخ المدقق بالمجمع اللغوي، حتى يصل إلى أدق المعاني، ليتمكن من الوصول إلى المعاني والاصطلاحات، التي قد تختلف باختلاف الإقليم والمؤرخ ذاته.

ويرى الكاتب، أن أدوات النقد والغربلة، لم تثبت الحقائق التاريخية تماماً، ولكن مكنتنا من المفاضلة بين الرواة وتعيين درجاتهم على الشكل التالي (رواة لا تقبل روايتهم، ورواة مجهولو المكانة، وآخرون ضعيفو المكانة)، وهذا ما يمكنا من التأكد من المفاضلة، ما بين الرواية للوصول إلى الروايات الأقرب للصحة، ومن ثم فإن آليات البحث والتنقيب، تمكننا من الوصول إلى طمأنينة العقل، وسلامة الاستنتاج، والابتعاد عن الروايات التي يتفرد بها راوٍ واحد.



نواف يونس

علاقة سوية مع التراث

أبو العلاء المعري .. حكيم الدهر

يختلف الكتّاب والأدباء في ظروف وصروف حياتهم، في معاناتهم وفي رغيد عيشهم، كما يختلفون في مستويات نتاجهم الإبداعي، وأمامنا مسيرة الأدب العربي والعالمي، نطالع فيها العديد من الأسماء والنماذج الأدبية والإبداعية، التي عاشت أصعب أشكال الحياة الاجتماعية والمادية والنفسية، وإلى جانبها أسماء لمبدعين تمتعوا بحياتهم، فكل شيء متاح ومتوافر لهم، ولا وقت لديهم إلا للإبداع، وفي الحالتين جسدوا معاً تلك القيم الإنسانية التي لا تزول ولا تتوارى، مهما اختلف الزمان والمكان.

والعلاقة مع التراث في المجال الأدبي، رحلة إنسانية طويلة.. عامرة بالحضارة والفكر والمعرفة والثقافة، يزودنا التراث من خلالها بذاكرة تجذِّر فينا البعد الإنساني، الذي يؤسس لحالة إبداعية في ذواتنا وعقولنا وشخصيتنا وهويتنا، وتتواصل الوشائج بين الماضي والحاضر في ضفيرة محكمة، من خلال إعادة قراءته بمعطيات العصر وبرؤية استشرافية، وقد لمسنا كيف يعاود الإنجليز دوماً قراءة شكسبير برؤية معاصرة، فتتجدد أبعاد شخصياته الإنسانية مثل «ماكبث وشايلوك وعطيل وهاملت»، وكذلك ما طرحه من قيم إنسانية تتناول الحق والخير والجمال.

وفي أدبنا العربي أيضاً، نطالع الكثير من المقاربات والمعارضات والحوارات والدراسات حول شخصيات أدبية، أثرت في وجداننا إبداعياً وإنسانياً على مر العصور، وفي مقدمة هؤلاء الشاعر المتأمل والمتألم أبو العلاء المعري، والذي أجمع النقاد والدارسون لتاريخ الأدب العربي على أنه من كوكبة الشعراء الذين شهدوا العصور الذهبية لحركة الإبداع العربي، ووثقوا مسيرته الأدبية والفكرية والحياتية، منذ فقده لبصره صغيراً، ومعاناته التي استمرت متواصلة في رحيل عائلته ومحبيه واحداً بعد الآخر، إلى جانب فقره الشديد وميله للعزلة، وابتعاده عن رفاهية الحياة، وتخوفه المريب من فتنة الحياة والمرأة.

وقد أشاد به عميد الأدب العربي طه حسين بقوله: «إن العرب لم ينظموا قصيدة تبلغ مبلغ قصيدته «تعب كلها الحياة» والتي يقول فيها المعري: «غَيْرُ مُجْدٍ في مِلّتي واعْتِقادي/ نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنّمُ شادِ / خَفّفِ الوَطْءَ ما أظُنّ أديمَ الـ/أرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ / تَعَبٌ كُلّها الحَياةُ فَما أعْ/جَبُ إلاّ مِنْ راغبٍ في ازْديادِ» كما عارضه أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته: «بَيني وَبَينَ أَبي العَلاءِ قَضِيَّةٌ / في البِرِّ أَستَرعي لَها الحُكَماءَ / هُوَ قَد رَأى نُعمى أَبيهِ جِنايَةً / وَأَرى الجِنايَةَ مِن أَبي نَعماءَ»، وذلك رداً على قول أبي العلاء «هذا ما جناه أبي عليَّ وما جنيت على أحد».

كذلك تداخل العديد من الشعراء العرب المعاصرين، مع مواقفه وأفكاره وأشعاره، ومنهم الشاعر بدوي الجبل، الذي عاتبه مداعباً لتخوفه من المرأة: «يا ظالم التفاح في وجناتها / لو ذقت بعض شمائل التفاح / إيه حكيم الدهر أي مليحة /ضنت عليك بعطرها الفواح». أما الشاعر نزار قباني فخاطبه مشيداً: «ضوء عينيك أم هما نجمتان / كلهم لا يرى وأنت تراني / ضوء عينيك أم حوار المرايا / أم هما طائران لا يحترقان / ارم نظارتيك ما أنت أعمى / إنما نحن جوقة من العميان».

إن هذا التواصل بين الماضي والحاضر أدبياً، يؤسس دائماً لعلاقة متينة مع الموروث، ويمنح الجانب الأدبي دوره في بلورة واكتمال هوية وشخصية الإبداع، من خلال تواصله بين الأجيال، وها نحن نتداول جميعاً حياة أبي العلاء المعري، منذ ولادته في مسقط رأسه «معرة النعمان» وتعلمه في «أنطاكية»، ومحاولته تحقيق رغبة مريديه بالذهاب إلى «بغداد»، وكانت درة المدن والعواصم، ومسيرة الابتلاء الذي كابده في حياته، ومواقفه الفكرية والأدبية والحياتية، وكيف أثرت في تكوين شخصيته وإبداعه، والدروب التي سلكها باحثاً عن ذاته، واكتشاف المعادل الموضوعي لها، والتي عبر عنها شعرياً صاحب «سقط الزند، واللزوميات، ورسالة الغفران» بقوله: «أَراني في الثَلاثَةِ مِن سُجوني / فَلا تَسأَل عَنِ الخَبَرِ النَبيثِ / لِفَقدِيَ ناظِري وَلُزومِ بَيتي / وَكَونِ النَفسِ في الجَسَدِ الخَبيثِ».

هذا شاعرنا أبو العلاء المعري، الذي انتمى إلى فئة الأدباء الذين عانوا كبد الحياة وشظف العيش، وعلى رغم ذلك لم تقف رغبته في العلم والمعرفة والإبداع عند حد، ولم ينفك في سعيه نحو التسامي، لم يقتنع ولا يكتفي بإدراك الأشياء ومعرفة الموجودات من حوله، بل أراد أن يضفي عليها ما يكسبها غنىً، وسط هذه الشبكة المعقدة من الأفكار والمعتقدات والأسئلة الوجودية الإنسانية الخالدة، فكان الشاعر المتألم والمتأمل في الحياة.. والمتدرع منها في آن معاً، وقد أنصفه التبريزي بقوله: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري»، كما لقبه أحفاده بـ «حكيم الدهر» اعتزازاً وتقديراً لإبداعه بعد رحيله بأكثر من ألف عام.

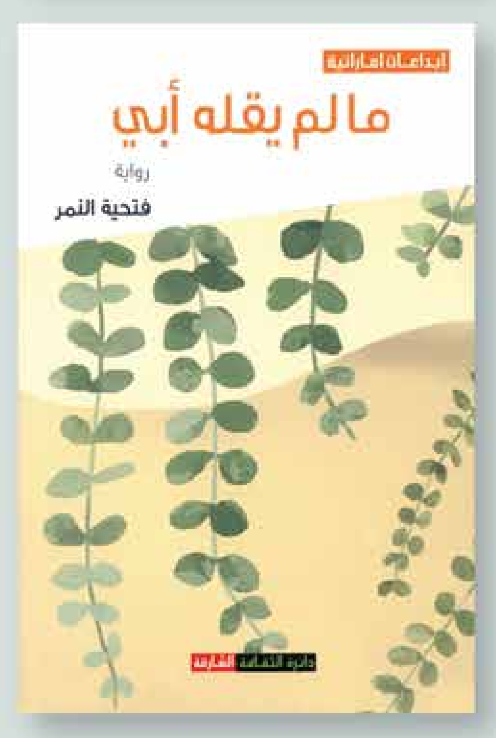
العلاقة مع التراث رحلة إنسانية عامرة بالحضارة والفكر والمعرفة والثقافة

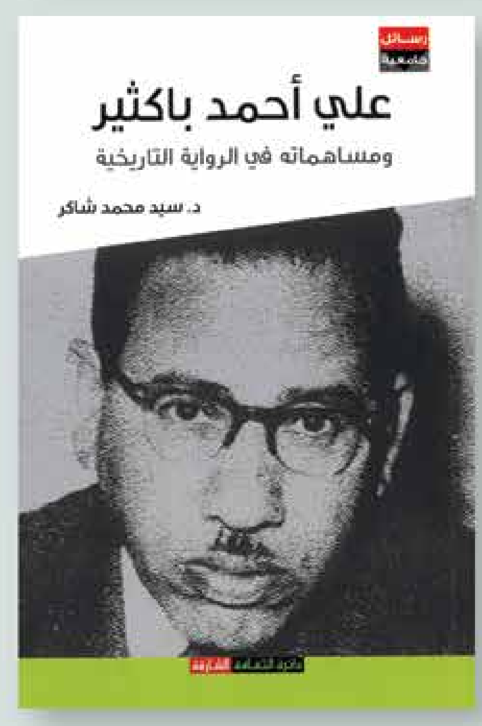


دائرة الثقافة | الشارقة









ص. ب: 5119 الشارقة الإمارات العربية المتحدة | هاتف: 5123333 6 971+ براق: 5123303 6 971+

بريد إلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | موقع إلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

التوزيع هاتف: 5123309 6 971+ | بريد إلكتروني: Mhussienoun@sdc.gov.ae



يمكنك الاطلاع على مجلتك عبر:

- منصات التواصل الاجتماعي
- موقعنا الإلكتروني




shj_althaqafiya


Alshariqa althaqafiya


www.alshariqa-althaqafiya.ae

